

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Literatura Hispánica



TESIS DOCTORAL

**Cristobal Suárez de Figueroa : nuevas perspectivas de su
actividad literaria**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Ángeles Arce

Madrid, 2015

María Angeles Arce Menéndez

TP
1983
211-I



* 5 3 0 9 8 6 2 2 3 3 *
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x-53-034907-7

CRISTOBAL SUAREZ DE FIGUEROA:
NUEVAS PERSPECTIVAS DE SU ACTIVIDAD LITERARIA

TOMO I



ARCHIVO

Departamento de Literatura Hispánica
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1983

Colección Tesis Doctorales. Nº 211/83

© María Angeles Arce Menéndez
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1983
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-32318-1983



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

FACULTAD DE FILOLOGIA

CRISTOBAL SUÁREZ DE FIGUEROA: NUEVAS PERSPECTIVAS

DE SU OBRA.

(TOMO I)

Tesis Doctoral presentada por

ANGELES ARCE MENENDEZ

Director:

Cat. Dr. D. ALONSO ZAMORA VICENTE

Curso 1977-78

I N D I C E

I. INTRODUCCION.

II. PERFIL HUMANO DE CRISTOBAL SUAREZ DE FIGUEROA.

II.1. Perfil humano.....	1
1.1. Nuevas puntualizaciones biográficas.....	2
1.2. Origen histórico-legendario del apellido Figueroa.....	36
NOTAS	43

II.2. Relación con otros escritores.....	69
2.1. Figueroa y Carrillo de Sotomayor	70
2.2. Figueroa y Quevedo.....	91
2.3. Figueroa y Ruiz de Alarcón.....	92
NOTAS.....	99

III. TEORIA LITERARIA..... 112

III.1. Sobre el plagio y la imitación en el Siglo de Oro	113
--	-----

1.1. Opiniones de preceptistas y es- critores	115
1.2. La crítica reciente y el proble- ma de la imitación	128
1.3. La postura de Suárez de Figueroa	134
a) Imitación	135
b) Plagio	139
c) Los plagios e imitaciones del propio Figueroa.....	144
III.2. La traducción	158
III.3. La historia	163
III.4. El teatro	165
III.5. La oratoria	172
NOTAS	176
IV. PRODUCCION LITERARIA: ESTUDIO DE CONJUNTO.	202
IV.1. Géneros y formas cultivadas	203
IV.2. Relación cronológica de ediciones y reimpresiones	207
IV.3. Cartas y documentos diversos	216
IV.4. Obras atribuidas o supuestas	217
NOTAS.....	224
V. PRODUCCION LITERARIA: ESTUDIO PARTICULARIZADO DE LAS OBRAS .	
V.1. El <u>Pastor fido</u>	232

1.1. Marco histórico	233
1.2. Guarini y el <u>Pastor fido</u>	234
1.3. Traducciones castellanas del <u>Pastor fido</u>	237
1.4. Muestras de la doble traducción	251
NOTAS	257
 V.2. <u>La Constante Amarilis</u>	272
2.1. Marco histórico	273
2.2. Génesis de la obra	273
2.3. Síntesis argumental	278
2.4. Identificación histórica de los personajes literarios	280
2.5. Onomástica pastoril	289
2.6. <u>La Constante Amarilis</u> y el gé- nero pastoril	291
2.7. Fuentes que confluyen en la no- vela	293
2.8. La <u>Amarilis</u> en la línea españo- la del género	296
2.9. Características de las edicio- nes conocidas y de otra desco- nocida de la <u>Constante Amarilis</u>	307
NOTAS	318
 V.3. <u>La España defendida</u>	341
3.1. Marco histórico	342

3.2. La base argumental y distintos enfoques del tema	344
a) Argumento del poema	344
b) El hecho histórico y su interpretación literaria..	347
c) Bernardo del Carpio y su discutida realidad histórica	353
3.3. Diversidad de elementos de la <u>España defendida</u>	355
a) Elementos históricos	356
b) Elementos legendarios de la tradición española	357
c) Elementos conocidos de la tradición caballeresca ...	357
d) Elementos bélicos	358
e) Elementos imaginativos ...	359
f) Elementos pastoriles y cinegéticos	363
g) Elementos geográficos	363
3.4. Descripción de las ediciones del poema	364
a) Preliminares	365
b) Texto	368
3.5. Los poemas históricos españoles y sus formas	381

a) Métrica	382
b) Extensión de los poemas...	387
c) Denominación de los poemas por sus autores	389
d) El sintagma "España defendida" y los títulos de los poemas	390
3.6. <u>España defendida</u> ¿Título de Quevedo o de Suárez de Figueroa	392
NOTAS	397
V.4. <u>Hechos de don García Hurtado de Mendoza</u> ...	423
4.1. Marco histórico	424
4.2. Antecedentes histórico-literarios y autores que tratan el mismo tema	427
4.3. Contenido de la obra	433
4.4. Descripción de las ediciones...	437
NOTAS	442
V.5. <u>Historia y Anal relación.</u>	
5.1. Marco histórico	450
5.2. Fernao Guerreiro y su obra	451
5.3. La traducción de Figueroa	455
A) Preliminares	456
B) Texto	458
NOTAS.....	464

V.6. La <u>Plaza universal</u>	471
6.1. Marco histórico	472
6.2. La <u>Piazza</u> y el género misce- láneo	473
6.3. Tommaso Garzoni y su obra	476
6.4. Edición italiana utilizada por Figueroa	482
6.5. Labor de traducción y adapta- ción por parte del autor español	484
6.6. La <u>Piazza universale</u> y <u>Plaza</u> <u>universal</u> : análisis comparativo	487
A) Supresiones	487
B) Adiciones	491
C) Aspectos concretos de la traducción	495
6.7. Ediciones de la <u>Plaza univer-</u> <u>sal</u> en castellano	502
A) Edición príncipe: Preli- minares	504
B) Otras ediciones	506
6.8. Conclusiones	516
NOTAS	518

6.6. La <u>Piazza universale</u> y <u>Plaza universal</u> : análisis comparativo.....	487
A) Supresiones	487
B) Adiciones	491
C) Aspectos concretos de la traducción	495
6.7. Ediciones de la <u>Plaza universal</u> en castellano	502
A) Edición príncipe: Preliminares	504
B) Otras ediciones	506
6.8. Conclusiones	516
NOTAS	518

V.7. <u>El Passagero</u> , advertencias utilísimas a la vida humana	543
7.1. Marco histórico	544
7.2. Valoración de la obra y justificación del autor	546
7.3. Forma narrativa y versos intercalados	551
7.4. Los personajes	554
7.5. Las cinco ediciones de <u>El Passagero</u>	557

7.6. <u>El viaje entretenido y El Pasa-</u>	
<u>jero</u>	561
A) Paralelismos entre ambas	
obras	564
B) Diferencias de concepción..	570
NOTAS	574
 V.8. <u>Varias noticias importantes a la hu-</u>	
<u>mana comunicación</u>	587
8.1. Marco histórico y documental ...	588
8.2. Los preliminares de la obra.....	589
8.3. Forma de la obra y punto de	
vista del autor.....	592
8.4. Diversidad temática	598
8.5. Una historia añadida a "Varias	
noticias"	604
NOTAS	608
 V.9. <u>El Pusílipo, ratos de conversación</u>	
<u>en los que dura el paseo.</u>	622
9.1. El marco histórico-documental...	623
9.2. Escenario, forma e intencionali	
dad de la obra	626
9.3. Personajes	631
A) Los cuatro interlocutores..	631
B) Una posible identificación	
de Rosardo con Suárez de	

VI.4. <u>Pusflipo</u>	746
A) Lema del <u>Pusflipo</u>	748
B) Un episodio de la <u>Gerusalemme</u> traducido en un romance	749
NOTAS	758
VII. Conclusiones	784
BIBLIOGRAFIA	789
1. Bibliografía sobre Suárez de Figue- roa y su obra	790
2. Bibliografía complementaria de obras citadas	793
APENDICES	805
1. Obra dispersa	806
2. Obras de Suárez de Figueroa en bi- bliotecas españolas y extranjeras.....	821
3. Portadas de libros raros en relación con Figueroa	827
4. Autógrafos conocidos del autor.....	833
5. Muestras de traducción	836
6. Estrofas añadidas en la segunda edi- ción de la <u>España defendida</u>	845

I. INTRODUCCION

El presente trabajo aspira, como objetivo fundamental, a contribuir al mejor conocimiento de Cristóbal Suárez de Figueroa, cuyas obras apenas si han merecido la atención, no ya de los conocedores o aficionados a la literatura española, sino incluso de los especialistas del Siglo de Oro. Naturalmente no me refiero a la totalidad de sus obras ya que la más conocida, El Pasa jero, ha alcanzado tres ediciones modernas; me refiero al hecho de que el resto de su producción literaria no aparece nunca citada completa en ningún manual de literatura española ni siquiera en las monografías sobre nuestro Renacimiento y Barroco.

Mi mayor preocupación ha tendido a aclarar dos órdenes de cosas: los puntos fundamentales de la biografía del vallisoletano y la presentación y estudio de su no demasiado extensa obra completa.

En primer lugar, dedico un estudio al aspecto biográfico e histórico de Suárez de Figueroa sin detenerme excesivamente en la serie de datos ya conocidos

aportados por J.P.W. Crawford y Alonso Cortés. Las noticias documentales sobre el vallisoletano no son demasiadas ni hoy por hoy accesibles; por eso mi labor, en parte, ha sido la de recoger todo lo fundamental que en este aspecto se ha escrito, reelaborándolo en función de su actividad literaria. Se precisan al mismo tiempo algunos puntos clave que en las monografías anteriores quedaban sin resolver: sus estudios, títulos profesionales y académicos, e incluso sus años de vida, ya que creo poder retrasar en unos años la fecha de su muerte.

A continuación, en un capítulo general, además de ver las relaciones entre Figueroa y otros autores contemporáneos, se estudia su figura en el contexto de la teoría literaria del momento: el plagio, la imitación, la traducción, la historia...

Sigue después la parte más extensa y de mayor aportación del trabajo donde se hace el estudio detenido y pormenorizado de las nueve obras que se conocen de Suárez de Figueroa, incluyendo las traducciones del portugués y, especialmente, del italiano- y las que se consideran originales. Téngase en cuenta que algunas de ellas, como Varias noticias o el Pusílipo, eran prácticamente desconocidas y a las que se han dedicado, como máximo, cinco o seis líneas cuando, excepcionalmente, se han mencionado.

•

Por las estrechas relaciones que ligaron a Figuer
roa con el mundo italiano, no podía faltar, en un estu
dio que pretende ser global y completo sobre el autor
y su obra, la presentación de los distintos elementos
de la literatura italiana que pueden rastrearse, en la
producción "original" figueroniana.

Por último, en varios apéndices recogo material
documental complementario como la recopilación de la
obra fragmentaria y dispersa de Figuerroa, nunca reuni-
da, fotocopias de portadas originales difícilmente acce
sibles, notas manuscritas y autógrafas del escritor,
etc.

**II. 1. PERFIL HUMANO DE CRISTOBAL SUAREZ
DE FIGUEROA**

1.- NUEVAS PUNTUALIZACIONES BIOGRAFICAS.

Los que se han ocupado de reconstruir la biografía de Cristóbal Suárez de Figueroa basan la mayoría de sus datos en las afirmaciones que el mismo autor introduce en El Pasajero. La verdad es que son muy pocas las noticias auténticamente documentales que se conservan o se conocen de este escritor y por ello los rasgos fundamentales de su vida han de basarse en confesiones autobiográficas diseminadas aquí y allá por toda su producción literaria, con los puntos negativos y positivos que toda autobiografía tiene. Hago esta afirmación porque, si bien son muy valiosas las manifestaciones de carácter personal por lo que tienen de testimonio directo y, en apariencia, auténtico, tampoco deben de ser aceptadas a pie juntillas (como han hecho los biógrafos de Figueroa) cuando, en realidad, se intercalan a modo de narración novelesca dentro de una obra literaria y en boca de uno de los personajes que parece encarnar la figura del propio autor: este es el caso del Doctor en El Pasajero, cuyos rasgos fundamentales parecen coincidir con los de don Cristóbal.

Como la biografía figueroniana ha sido trazada con bastante minuciosidad en la monografía de Crawford (1), me limitaré a señalar los puntos claves de la vida del

autor vallisoletano corrigiendo una serie de noticias dadas por el investigador norteamericano y aportando nuevos datos encontrados que sirven para aclarar algunos de los muchos puntos oscuros que rodean la vida de Figueroa: identidad de su padre, problemas de su apellido, fecha de su doctorado en Italia y probable fecha de su fallecimiento.

Los primeros años juveniles de Figueroa son completamente desconocidos para nosotros y para reconstruirlos no tenemos más remedio que fiarnos de lo que él mismo quiere contarnos en su obra más personal, publicada en Madrid en 1617.

No he encontrado hasta el momento rastro de su partida de nacimiento buscada también inútilmente por Narciso Alonso Cortés en distintos centros parroquiales de Valladolid (2).y, por ello, tanto la fecha de su nacimiento como su ciudad natal han de reconstruirse a base de conjeturas.

Sobre el lugar de nacimiento de Figueroa también existieron versiones contradictorias a pesar de que es uno de los puntos que no ofrecen dificultad por la cantidad de citas en sus obras que coinciden en Valladolid como lugar de nacimiento. En efecto, pese a

las alusiones diseminadas en La constante Amarilis (3), en la España defendida (4), en El Pasajero (5) y en otros lugares (6), que se centran en su origen vallisoletano, hay otras opiniones que lo hacen natural de Badajoz o incluso de Madrid, opiniones que señalo por mera curiosidad bibliográfica pero que carecen de toda base científica (7).

Inclinándonos, pues, por Valladolid como la ciudad natal de Figueroa, queda por esclarecer aún la fecha de su nacimiento de acuerdo con conjeturas sacadas tanto de sus obras como de otros datos posteriores (8).

La fecha más probable dada por Crawford y ratificada por Narciso Alonso Cortés, es la de 1571, admitiendo, como dice Figueroa en El Pasajero, que a los 17 años emprende viaje a Italia, viaje que sabemos se lleva a cabo hacia 1588 (9). Si bien en este caso podemos reconstruir estas fechas fiándonos de los datos dados por Figueroa en sus obras, veremos que no siempre podremos hacer lo mismo porque no todas sus afirmaciones se corresponden con la realidad.

Uno de los grandes misterios que rodean a nuestro escritor es saber si el apellido Figueroa, con el que normalmente se le conoce, le correspondía realmente

por línea familiar o lo utilizaba de forma "ilegal" como parece desprenderse de las burlas e insinuaciones de algunos de sus contemporáneos. Es este un punto que ha llamado la atención a los estudiosos de Figueroa más como problema bibliográfico que biográfico, ya que la cuestión se plantea en relación con la fecha del primer trabajo literario del vallisoletano y sus posteriores ediciones. En efecto, en la traducción castellana de El pastor fido de Guarini, aparece el nombre de Cristóbal Suárez en la primera edición napolitana de 1602, mientras que en una edición posterior de la misma obra (Valencia, 1609); aparece el nombre completo de Cristóbal Suárez de Figueroa. Como el problema de las diversas ediciones de esta obra traducida del italiano lo estudio en su apartado correspondiente, sólo me resta presentar aquí todo lo referente al asunto de la identidad del padre de Cristóbal con los nuevos datos aportados después de la publicación de la monografía de Crawford, que cree que el Cristóbal Suárez, que aparece en la primera edición de la traducción italiana, es una persona distinta al Cristóbal Suárez de Figueroa que publica en Valencia otra versión diferente de la obra de Guarini.

Alonso Cortés, que, como ya he dicho, traduce al castellano el libro de Crawford añadiéndole notas per-

sonales, se plantea desde el primer momento la cuestión de uno o de dos autores. Si bien en este trabajo sus explicaciones van, inicialmente, por un camino equivocado. Como nota de traductor añade en la obra citada que si el escritor de Valladolid no utiliza en 1602 el segundo apellido es porque su padre aún no había muerto y no quería por ningún concepto que se le identificase con el apellido familiar ("el apellido con el que, sin duda, era conocido su padre") (10). Siguiendo esta teoría, Alonso Cortés buscó afanosamente en los Libros de Acuerdos de la Chancillería de Valladolid y en ellos encontró algunos abogados de apellido Figueroa que podían corresponder cronológicamente con el padre de Cristóbal (el Licenciado Figueroa, de Ciudad Rodrigo, Juan Ronco de Figueroa, Díaz de Figueroa, el Licenciado Figueroa Maldonado y el Licenciado Don Luis de Figueroa), aunque en estos personajes siempre había algo que no coincidía con lo afirmado en El Pasajero: o este señor no era natural de Galicia, o era un abogado de fama, o poseía una gran fortuna, o tenía más de dos hijos...

Posteriormente Alonso Cortés en uno de sus artículos sobre Valladolid, (11) enfocó el tema desde otro punto de vista y en este aspecto coincidió completamente con él: para resolver el problema del padre del es

critor hay que partir del apellido Suárez y no del Figueroa como hacía la crítica anterior.

Aceptando como auténticas las alusiones biográficas, históricas y sociales que se encuentran diseminadas en la obra literaria de Suárez de Figueroa, podemos sacar como consecuencia, además de lo afirmado en El Pasajero, alguno de los añadidos personales que el autor inserta en La Plaza universal. En esta obra miscelánea, de la que hablaré en su apartado correspondiente, Figueroa traslada, en líneas generales, lo que su autor italiano Tómmaso Garzoni, dice "di tutte le professioni e mestieri del mondo", pero añadiendo en muchos de los capítulos alusiones relacionadas con una determinada profesión en España. Así, en el Discurso XII dedicado a los "Abogados, procuradores, protectores, solicitadores y pleiteantes" (12), inserta la lista de los jurisconsultos más famosos en nuestra península: "Particularmente España ha gozado y goza de muchos valientes causídicos, como entre otros, de un Pedro Barbosa, Assensio López, Lorenzo Polo, Arebalo Sedño, Juan Alonso Suárez, Luis de Molina, Gilimón de la Mota, Gonzalo de Berrio, D. Diego de Contreras, D. Francisco y D. Antonio de la Cueva, D. Alonso de Vargas, D. Juan de Hozes, Luis de Casanate, Christóbal de Anguiano, Marcial González, Peláez de Mieres, Tello

Fernández y otros" (13).

De toda esta relación el único que desentona dentro de los "abogados de fama" es el tal Juan Alonso Suárez, que muy bien podría ser el padre de Figueroa que buscamos. Los escasos ingresos que el autor de El Pasajero dice que su padre llevaba al patrimonio familiar podrían coincidir muy bien con el escaso trabajo que D. Juan Alonso ejercía en Valladolid, como demuestra Alonso Cortés después de examinar detenidamente los Libros de la Chancillería vallisoletana. El mismo investigador, buscando estos documentos, encontró en el "Libro de los Acuerdos de 1560 a 1571" el acta de admisión de este abogado que dice lo siguiente: "En Valladolid, a 8 de noviembre de 1563 los ss. presidente e oydores de la audiencia de su magestad examinaron en acuerdo al licenciado Juan Alonso, natural de Viana en el reyno de Navarra, para abogado, y le dieron licencia y facultad para abogar en esta audiencia e hizo el juramento acostumbrado e los dichos ss. mandaron que se pusiere y asentase en la nomina de los abogados desta audiencia" (14). Alonso Cortés está tan convencido de que nuestro Figueroa es hijo de este Juan Alonso Suárez, que trata de defender a toda costa la anomalía del texto al aparecer lo de "natural de Viana, en el reyno de Navarra". Sostiene que en estos Libros de Acuerdos los

errores son frequentísimos, por despreocupación o por incultura geográfica del secretario o amanuense, y llega a decir: "Creo, pues, que donde estampó las palabras copiadas, debió poner: "natural de Viana en el reyno de Galicia" (15).

Estas afirmaciones del crítico de Valladolid podrán parecer excesivamente rebuscadas, pero en realidad Alonso Cortés demuestra su gran intuición ante el problema, porque cuando él defendía esta teoría, aún no se habían encontrado los documentos que la confirmarían rotundamente. Estos documentos son el Acta de doctorado de Figueroa en 1594 y una carta escrita al Gobernador de Milán a finales de 1597. En ambos, aparece solamente el nombre de Cristóbal Suárez como en la edición de El Pastor fido de 1602, y ante la sospecha de afirmar que puede tratarse de una casualidad, hay que añadir que esta "casualidad" no vuelve a repetirse ni una sola vez después de 1602 (16). En torno a esos años parece que se produce el fallecimiento de D. Juan Alonso Suárez, y así, a partir de este momento que coincide con el regreso de nuestro personaje a España, y libre ya de la presión familiar, comienza a utilizar el apellido Figueroa, común al de los duques de Feria, con quienes mantiene algún tipo de relación aunque, según parece, sin ningún tipo de parentesco, como algunos han afirmado.

Aclarado este punto oscuro de su vida, vamos a continuar con la biografía de Figueroa, que pasa, pues, su infancia en Valladolid donde su padre trabaja como abogado. En esta ciudad se dedica a los estudios de gramática y de derecho, que no le satisfacen lo más mínimo como confiesa: "mientras atendía, con poca gana, por su corto atraimiento, al estudio, antes a la memoria, de las leyes..." (17). En esta situación de poca estabilidad, Cristóbal comienza a preocuparse por las atenciones que su padre dirige a su hermano menor y esta nueva causa influye en su decisión de abandonar la casa paterna y de embarcarse hacia Italia en busca de lo que pensaba sería una vida placentera y llena de emocionantes aventuras (18).

Contando apenas 17 años, en torno a 1588, se embarca en Barcelona hacia Italia, que será su patria adoptiva durante gran parte de su vida; y en compañía de la esposa del embajador de España en Roma, pasa a Génova y al Piemonte (19).

Si seguimos aceptando lo que el Doctor cuenta en El Pasajero, la vida de Figueroa en la etapa inicial de su estancia en Italia no debió ser del todo fácil. Dudando si seguir el camino de "letras o armas", y poco inclinado, como confiesa, a la vida militar, toma, al

fin, una solución: "Apresuraba el menoscabo de dinero mi tarda y ambigua resolución, por cuya falta traté de continuar mis estudios en Bolonia o Pavía" (20). Allí alcanza el grado de Doctor en 1594. Es este un punto que no queda nada claro en el trabajo de Crawford, que considera que Figueroa, siguiendo sus propias palabras se doctora en 1589, contando apenas dieciocho años, cuando el único dato que el autor da sobre esos años es que ya poseía un "crecido bigote y pendiente barba". Si bien es cierto que al recordar su vida el personaje que encarna a Figueroa dice que por esa época ya era doctor, es casi desde todo punto inadmisibles considerar como ciertas estas afirmaciones, aún más cuando muchos años después de publicado el trabajo de Crawford, apareció el documento de licenciatura y doctorado de nuestro personaje en el registro de la Universidad de Pavía.

En la autobiografía que Figueroa nos dejó en El Pasajero nos dice, como ya he señalado, que dudó en seguir sus estudios en las Universidades de Bolonia o Pavía. A pesar de que en estudios jurídicos poseía desde el siglo XII una mayor tradición la Universidad boloñesa, Crawford ya se inclinó por la de Pavía considerando que mientras Figueroa parece no conocer demasiado la ciudad de la región de la Emilia, se detiene abundantemente en la descripción de Pavía, elogiando su uni

versidad (21); el mismo Alonso Cortés, como traductor de la obra de Crawford, añade que fueron infructuosas sus pesquisas en los archivos de la universidad boloñese sa, pero no se le ocurrió, o no pudo, hacer las mismas pesquisas en la ciudad lombarda, donde hubiera encontrado el dato que buscaba, es decir, la confirmación del lugar y fecha del doctorado de Don Cristóbal. En el registro del Archivo de Estado de Pavía aparece la siguiente nota: "1594 die Jovis decima septima novembris in tertiis doctoratus in utroque iure magnifici domini Chistofori Suarez hispani" (22).

Estos cinco años de diferencia entre las fechas del doctorado, 1589-1594, dan una mayor verosimilitud a la biografía de Figueroa, porque parecía realmente precipitada su titulación en derecho civil y canónico a la edad de dieciocho años, edad en la que no encajaban tampoco sus propias palabras de El Pasajero: "Hubo poco monester para conseguir honroso grado en Italia quien llevaba ya en el cuerpo cuatro apretados cursos de su universidad" (23).

Si con anterioridad al doctorado Figueroa no quiso dedicarse a los asuntos políticos y de armas, una vez obtenido el reconocimiento profesional de sus estudios jurídicos aspiró a cargos relacionados con estas dos vertientes opuestas. Por necesidades económicas dirigió sus peticiones al Gobernador de Milán (24) que

le dio, según parece, diversos cargos: primero sirvió como Auditor o Asesor (24 bis) los asuntos civiles de la Infantería Española y cuando después de 1595 terminó la guerra del Piamonte (25), es nombrado abogado y fiscal de Martesana (26), cargo del que tenemos un probado documento encontrado por Marina Giovannini en el Archivo de Estado de Milán (27). Se trata de una carta dirigida al Gobernador de esa ciudad el 15 de septiembre de 1597, fecha en la que aún se presenta como Christóval Suárez denunciando los abusos cometidos "en esta tierra de Vimercado" (28) por un tal Gabriel Carcasola, importante personaje del lugar que no acataba la autoridad jurídica y civil que Figueroa tenía como representante legal de la corona española.

La dureza y claridad de los términos empleados por el fiscal español nos hacen comprender perfectamente que su propósito de anteponer la justicia a la diplomacia le atrajeran infinidad de enemistades que le acompañarán a lo largo de su vida y de su carrera profesional.

Este documento, fechado, como ya he dicho, en 1597, además de darnos valiosos datos sobre la actitud justa de su recto proceder ("sabiendo ser yo celoso de la Justicia y bancos" (29)), sirven para confirmar

como ciertas, otras afirmaciones cronológicas diseminadas en sus escritos y para considerar confundido uno de los datos, también relativo a fechas, que se estimaba verdadero. En efecto, en una carta autógrafa conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid (30) y en la que Figueroa se lamenta de haber sido injustamente desposeído del cargo de Auditor en el Reino de Nápoles, pone como puntos a su favor lo siguiente: "Veynte y siete años ha que sirvo al Rey en diferentes cargos con certificaciones de Virreyes de mi buen proceder; con cartas de su Magestad en que lo confiesa y se da por bien servido prometiéndome en ellas aumento y honras" (31). La fecha de la carta, 22 de agosto de 1624, confirma que si de 1624 restamos veintisiete años, nos remontamos a 1597, que era cuando servía en Martesana.

Unos años después, en el prólogo del Pusílipo (Nápoles, 1629), hace una confesión semejante (32): si de igual manera deducimos 32 años de la fecha de publicación, nos encontraremos nuevamente con el resultado de 1597 (33).

Por el contrario, hay otra fecha en la biografía de Figueroa que no encaja con las demás, la de la carta que el Rey Felipe III dirige al Archiduque Alberto para recomendar los servicios del escritor español. La carta, fechada en Madrid el 8 de abril de 1606, fue pu

blicada por primera vez en el "Al Lector" de los Hechos de Don García Hurtado de Mendoza (Madrid, 1613) y, posteriormente, en el apéndice de la edición inglesa de la biografía hecha por Wickersham Crawford (34). Al comienzo de esta carta, Andrés de Prado, que escribe en nombre del rey, dice que Figueroa le ha "representado que ha diez y seis años que le sirve [al rey] en cargos de administración de justicia y gobierno". No podemos admitir este dato como auténtico, porque en 1590 no había comenzado su actividad política, teniendo en cuenta que asegura que hasta después de conseguir su doctorado (1594) no solicitó cargos de ese tipo. Sin embargo, a pesar del dato erróneo que, voluntaria o involuntariamente se encuentra en dicha carta, el documento es interesante, porque en él se registran los diversos cargos que Figueroa realizó en Italia durante los años anteriores a su regreso a España.

Después de su estancia en Martesana, ejerció el cargo de contraescritor en Blados (35), con plena autoridad para otorgar instrumentos que anulasen escrituras anteriores (36). Pero este nuevo empleo duró también poco tiempo puesto que, sin que sepamos cómo, pasó del Norte al Sur de Italia, donde en el Reino de Nápoles fue juez en Téramo y comisario del Colateral (37). El traslado al Reino de Nápoles es anterior al 1600

porque de este año nos habla en la "Variedad 4ª" de Varias noticias importantes a la humana comunicación donde dice: "Las Galeras de Nápoles andando en corso (38) junto con quatro de Malta, aferraron (39) una punta de Bervería (39 bis), llamado Cabo de Bonaandrea, hallándome yo embarcado en la Capitana, el año de seyscientos" (40).

En esta etapa napolitana comienza precisamente su actividad literaria ya que, como he anticipado, considero que es de Figueroa la primera traducción de El pastor fido aparecida en 1602.

Por una carta rastreada por Marina Giovannini en el Archivo Estatal de Mantua, parece ser que Figueroa trabajó algún tiempo al servicio de Vincenzo I Gonzaga, duque de Mantua, a quien está dedicada, como agradecimiento, la nueva versión de El pastor fido que, en 1609, se publica en Valencia (41).

Estamos ya próximos al retorno del Dr. Figueroa a España y para este nuevo período, como no tenemos ningún dato documental, debemos basarnos nuevamente en lo que nos dice en El Pasajero: o sea que, después de muertos en breve espacio de tiempo su enfermizo hermano y sus padres (42), decide volver a su patria en 1603 ó 1604 (43), donde se encuentra sin empleo y con el po

co dinero que no había gastado en el viaje. Comienzan, según nos cuenta en la obra anteriormente citada, toda una serie de aventuras: promesa de una peregrinación a Santiago de Compostela que no cumple; prisión en Cuellar por un falso asesinato en Valladolid (acusación de la que se ve libre por la intervención de un hijo del Duque de Alburquerque, D. Diego de la Cueva) y, por último, el verse implicado en una reyerta en la que hierre gravemente a un hombre. Ante este suceso decide marcharse de su ciudad natal para dirigirse hacia el Sur: "Faltábame -cuenta él mismo- por ver la Andalucía, provincia de cuya fertilidad se hacen lenguas naturales y extranjeros; por tanto quise hacia allá enderezar la proa" (44). En el plazo de unos meses residió en las provincias de Jaén, Sevilla y Granada, ciudad que, según las palabras de El Pasajero, dejó una profunda huella en su vida porque no sólo se le convirtió "en un Madrid segundo" por la cantidad de nuevos amigos que adquirió rápidamente, sino también porque en ella conoció a una dama que va a significar, posiblemente, el único amor de su vida (45).

Para reconstruir esta faceta de la vida privada de Figueroa, tenemos que guiarnos, una vez más, por las insinuaciones que se encuentran en El Pasajero y que -serán ratificadas nuevamente en otra de sus obras posteriores, el Pusílipo. En ambas ocasiones los persona

jes que se identifican con nuestro autor, el Doctor y el anciano Rosardo respectivamente, cuentan con minuciosidad los distintos momentos de la historia amorosa, con coincidencia en sus puntos fundamentales y en el trágico desenlace. Se nos dice en El Pasajero que la dama, aunque libre, contaba con la oposición de sus "riquísimos padres" que pretendían buscarle un matrimonio más conveniente. Pero después de varias entrevistas que prometían al fiel y constante enamorado un final prometedor, una grave enfermedad acabó con sus esperanzas porque "el cielo que de tan únicas partes la había dotado, quiso despojar la tierra de su alegría y enriquecerse de luz con estrella tan resplandeciente" (46).

Este triste final también coincide con lo que Rosardo, en el Pusílipo, recuerda de su juventud: aunque su dama "había permanecido algunos años constante", había "irreparables estorvos que se oponían al suavísimo lazo", porque "sus poderosos parientes" pretendían darle "un estado para ella más dichoso". En medio de estos impedimentos, "la muerte fue quien ajustó estas diferencias, interponiendo su autoridad inexorable" (47).

Estos son los únicos datos, en el caso que se admitan como auténticos, que se poseen de la vida amo-

rosa de Suárez de Figueroa y por lo tanto descoco^{zco} las fuentes en las que se basan Dowling (48) y Joaquín de Entrambasaguas (49) cuando aluden a otros nuevos datos de su vida privada. El primero, tras aludir a la dramática historia juvenil, habla del acoso sufrido por Figueroa por parte de una dama viuda y de la madre de ésta, de las que el pobre Cristóbal consigue, finalmente, librarse.

Por su parte Entrambasaguas, al publicar una sátira inédita de Lope de Vega, dice encontrar algunas alusiones a nuestro personaje. De referirse todas a Figueroa, las críticas ocuparían un total de 93 endecasílabos (50) en los que el Fénix le condena, entre otras cosas, de hacer malas traducciones del italiano, de la poca venta y éxito de sus libros, de la falsa utiliización del apellido Figueroa, de ser un escritor mercenario al servicio del señor de Cañete, de no tener demasiados conocimientos en leyes, y algunas cosas más. La sátira lopesca incluye, además, una serie de versos que son los que nos interesan en este momento:

- "¿Qué hiciste a tu mujer? Dame licencia
para que te pregunte qué se ha hecho,
puesto que te parezca impertinencia.
- ¿Matástela de hambre? No sospecho,
porque quien tanta carne desechaba
no se pudo quejar de tu buen pecho.

-Jugando dicen que estará a la taba;
pregúntale si dice carne o vino,
pues todas fueron flechas de tu aljaba". (51).

Basándose precisamente en estos versos, el Prof. Entrambasaguas añade a la biografía de Figueroa unos datos nunca aprovechados ni utilizados por nadie, ya que afirma que Figueroa no sólo se había casado sino que "si hemos de creer al Fénix, su mujer le era infiel sin que él lo ignorase, y además tenía los vicios de jugar y embriagarse" (52).

Me parece extraño, sin embargo, que un punto tan importante de la biografía del escritor vallisoletano hubiese pasado inadvertido a todos los que se han ocupado de desmenuzar su personalidad. Como por mi parte no puedo añadir al respecto nuevos testimonios que aclaran este punto, rechazando o apoyando la tesis deducida de los versos de Lope, me limito a los datos que he encontrado sobre el tema; datos que, de ser auténticos, serían valiosísimos para entender y conocer un poco mejor la vida de este enigmático personaje.

El Prof. Entrambasaguas está tan seguro del matrimonio o, mejor dicho, del mal matrimonio de nuestro escritor, que, además de considerarlo como un castigo por lo "mucho que había hecho padecer a los demás", se

extraña de las frases favorables que, respecto al vínculo matrimonial, Figueroa introduce en los Hechos de Don García Hurtado de Mendoza y en Varias noticias importantes a la humana comunicación. En espera de poder encontrar algún indicio consistente sobre el estado civil de Don Critóbal, he recogido todas sus citas en favor del matrimonio, no sólo en las dos obras mencionadas por Enrambasaguas, sino también en otras como la Constante Amarilis (53), El Pasajero (54) y el Pusílipo (55).

Continuemos con la biografía del vallisoletano, interrumpida en su viaje por tierras andaluzas. Este viaje le va a permitir entablar amistad con el poeta cordobés Luis Carrillo de Sotomayor y con él vuelve a Madrid entorno a 1606, al enterarse de la total curación del hombre a quien había herido meses atrás y que había sido la causa de su alejamiento de la capital.

Por estos años la Corte había vuelto, y ahora de forma definitiva, a Madrid y Figueroa pretende ganarse la vida con cargos relacionados con su carrera de leyes. La carta de recomendación del rey Felipe III al Archiduque Alberto, enviada en abril de 1606, no debió tener los resultados esperados y gracias a ello podemos incluir a Suárez de Figueroa entre los escritores españoles del siglo XVII porque, para subsistir, se ve obligado a inclinarse a su "vocación Literaria", a las ór-

denes de grandes señores del momento nacionales y extranjeros.

Su primer trabajo en este sentido lo realiza bajo la protección de Vincenzo I Gonzaga, duque de Mantua y de Monferrato, a quien dedica la nueva traducción de El pastor fido, realizada antes de finalizar el año 1608. En diciembre de este año envía la traducción manuscrita al señor de Gonzaga para que dé su aprobación acompañando una carta (56) en la que solicita ayuda para "hacerle imprimir [el libro] con el amparo de su nombre serenísimo". Si bien el duque de Mantua le envía algo de dinero, como se deduce de otra carta del 14 de marzo de 1609, los "cincuenta escudos" enviados (que recibe) no son suficientes y en septiembre del mismo año vuelve a solicitar mayor ayuda monetaria ya que ese dinero "...apenas bastó para imprimir la tercera parte del libro" (57).

Aunque, como sabemos, la traducción de Guarini estaba terminada meses antes de finalizar el año 1608, no fue publicada hasta agosto de 1609 en Valencia, lugar y año en los que también ve la luz otra nueva obra de Figueroa La constante Amarilis, escrita con motivo del matrimonio celebrado el 29 de marzo de 1609 entre el quinto Marqués de Cañete, don Juan Andrés Hurtado de Mendoza, y doña María de Cárdenas. A partir de esta fe

cha, entra al servicio de este señor de Cuenca sin romper las relaciones con el duque de Mantua (58), del que recibe el 14 de marzo de 1609 la cantidad, "por adelantado, de "cien reales para principio de la traducción de las fiestas... que se hicieron en Mantua en las bodas de los serenísimos príncipes hijos de V.A. Vicente I Gonzaga " (59).

A pesar de que Figueroa no parece estar muy satisfecho ni agradecido a esta etapa de mecenazgo, la aprovecha para escribir algunas de sus obras alejado del bullicio de la vida cortesana que tantas insatisfacciones le produjo desde su llegada de Italia. Es una etapa de apretada dedicación literaria: en 1612 aún no es objeto de las críticas de sus contemporáneos y además de publicar la España defendida con la aprobación de Lope de Vega (60), en el mismo año escribe un soneto laudatorio a la liga deshecha por la expulsión de los moriscos de los Reinos de España del portugués Juan Méndez de Vasconcelos (61) y el Prólogo o "Al Lector" de La Cruz, poema religioso en octosílabos de Albanio Ramírez de la Tropera (62).

Prueba de que en este año de 1612 Figueroa ya había terminado otros de sus trabajos publicados con posterioridad, es el "Al Lector" del Capitán Don Gabriel Carvajal de Ulloa insertado al comienzo de los Hechos

de Don García Hurtado de Mendoza. Es éste un documento interesante porque incluye, además de algún dato biográfico que ya he aprovechado, la lista de las obras ya publicadas, juntamente con las preparadas para la imprenta. Entre estas últimas está una traducción del portugués del Padre Fernando Guerreiro (Historia y Anal relación...) y la traducción de la Piazza Universale del italiano Tommaso Garzoni con el título de Plaza universal. (63).

No sabemos con exactitud por cuanto tiempo estuvo Figueroa bajo la protección de los marqueses de Cañete y hasta cuándo vivió en las posesiones que éstos tenían en la provincia de Cuenca. En 1612 había muerto el duque de Mantua, que había sufragado parte de los gastos de la impresión de El pastor fido, y Figueroa se entrega por entero a su mecenas español, si bien, según van pasando los años comparte esta amistad con otras dedicaciones ligadas más a la corte y a la corona. Es significativo en este sentido que en un primer momento (1612) la traducción castellana de la Plaza universal estuviera dedicada al Reino pero, al negarse las Cortes de Castilla a ofrecerle ayuda monetaria, posteriormente (tres años después) decidió dedicarla al marqués de Frechilla.

Por estas fechas el Dr. Figueroa se traslada a

Madrid y como residente en esta ciudad firma la relación de personajes de la corte que acompañaron al rey Felipe III y a sus hijos para celebrar sus reales bodas. Esto ocurre en 1615 y, al final de la relación, promete describir las fiestas que sigan al doble matrimonio que emparentarán la corona española con la francesa (64).

En 1616, año en el que muere Cervantes, además de aparecer una segunda edición de los Hechos de Don García Hurtado de Mendoza, Suárez de Figueroa presenta un extenso romance a un certamen poético que se celebra en Toledo con motivo de la proclamación de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario. Es un certamen público, cuya convocatoria apareció simultáneamente en Madrid y en las residencias del Cardenal y Arzobispo de Toledo; en él Figueroa colabora con otros grandes poetas del momento como Góngora, Cristóbal de Mesa, Torres Rámila, Vicente Espinel, Juan de Jáuregui, Antonio Hurtado de Mendoza...

Por las mismas fechas en las que comienzan estas fiestas, el domingo 30 de octubre de 1616, el escritor vallisoletano tenía que tener ya muy avanzada la redacción de El Pasajero porque, aunque no sale de la imprenta de Luis Sánchez hasta noviembre de 1617, en julio del mismo año Gutierre de Cetina firma en Madrid la Cen

sura del Ordinario.

Al margen de sus valores literarios, El Pasajero es interesantísimo como documento histórico de la vida y costumbres de la sociedad cortesana del siglo XVII. Por las críticas que el autor introduce en esta obra, se extendió entre sus contemporáneos la idea de que Figueroa fue un personaje resentido y envidioso, fama que recogen los estudiosos actuales de este autor, cuando en realidad le puede considerar como uno de los mejores observadores de los defectos y virtudes de su generación y al mismo tiempo como un agudo crítico.

De los variados asuntos tratados en El Pasajero, uno de los que destaca con mayor fuerza es el ataque que Figueroa lanza contra el teatro nacional y contra lo que en éste Lope representaba. Por estos mismos años puede datarse también, junto a la posible enemistad con Lope, el enfrentamiento con Ruiz de Alarcón, si bien en ningún momento se encuentran claras alusiones al nombre de los dos dramaturgos (65).

Desde otro punto de vista, podemos considerar la aparición de El Pasajero como decisiva dentro de la producción literaria de Figueroa porque señala un cambio de estilo dentro de su obra: de 1602 a 1615 ó 1616 es la etapa de traducciones del italiano o portugués y de

obras de encargo en exaltación de la familia Hurtado de Mendoza; después de 1616 Figueroa se libera de las cadenas de la adulación y junto a la crítica abierta y mordaz de los distintos estratos de la administración pública y de la corrupción de las costumbres en un imperio español que declina hacia su disolución, siente la preocupación y el gran deber de reformar las costumbres y la relajación moral de los distintos estratos sociales del siglo XVII. Su buena intención no siempre es entendida y pasa unos cuantos años criticado por los que antes habían sufrido su crítica.

Del mismo modo que algunos años de la vida de Figueroa pueden reconstruirse perfectamente por datos documentales, la etapa que el escritor vallisoletano pasa en Madrid desde la publicación de El Pasajero hasta su segundo y definitivo viaje a Italia es un enigma que sólo se puede reconstruir con algunas noticias sacadas de sus contemporáneos. Siguiendo la teoría de don Joaquín de Entrambasaguas, parece ser que nuestro escritor toma parte, indirectamente y no de forma personal, en el ataque brutal lanzado contra Lope de Vega por Torres Rámila en la Spongia, causa por la cual es objeto, a su vez, del centro de las iras del dramaturgo madrileño y de todos sus numerosos defensores. En efecto, un año después de la aparición de la Spongia, se publica en Madrid en 1618 una contrarréplica a estas acusacio-

nes titulada Expostulatio Spongiae de un tal Julio Columbario, seudónimo que oculta a Francisco López de Aguilar, al mismo Lope y otros personajes conocidos por defenderle (66).

Lo más importante, quizás, de la Expostulatio... en relación con Figueroa, es que a partir del folio 43 se incluye una insólita narración de tipo jocoso conocida con el nombre de Oneiropaegnion sive jocus (67), y escrita, según parece, exclusivamente por López de Aguilar en prosa latina "con insuperable maestría y gracia inimitable". La Barrera (68) traduce y resume el Oneiropaegnion y da unos datos muy interesantes: "Fingese el autor, en alas de su literario ensueño, trasladado a las célebres gradas de San Felipe el Real, de Madrid... (69). Desde allí, observando que multitud de gentes entraban en una espaciosa y surtida tienda de libros, enfrente situada, dirígese a ella y penetrando en su recinto hállase entre una turba de silenciosos y meditabundos doctores. Unos de ellos (70), a cuyo lado tomó asiento, satisface su curiosidad". Según una nota manuscrita coetánea colocada en el ejemplar de la Expostulatio... que poseía La Barrera, el interlocutor de esta curiosa conversación con Julio Columbario es precisamente Suárez de Figueroa (71), escondido bajo el nombre de Aresius y de Satyrion (72), nombre que caracteriza su manía de criticar y atacar a los demás, Este extra

ño y curioso personaje, después de presentarse, habla de su trabajo de traductor de libros italianos (73) y termina su disertación aludiendo a que su amigo Ruitanus, que esconde a Torres Rámila, fue el que se encargó de atacar, en su propio nombre, al Fénix (74).

Quizás por estos durísimos ataques, Figueroa trata de pasar inadvertido en Madrid y comienza nuevamente a buscar recomendaciones para abandonar la Corte. Desde 1618 (75) hasta 1621, en que aparece publicada en Madrid Varias noticias importantes a la humana comunicación, no se tiene ninguna noticia de Figueroa. Tampoco se sabe nada de él durante el año de 1622, aunque muy posiblemente estuviera ocupado preparando el viaje a Italia, ya que el 24 de diciembre del mismo año, D. Antonio Alvarez de Toledo, duque de Alba y antiguo protector de Lope, es nombrado sucesor de D. Antonio Zapata en el cargo de virrey del Reino de Nápoles (76):

Antes de su marcha a Italia, hay dos noticias del año 1622 que sirven para aclarar algún dato sobre el último año de Figueroa como residente en la capital. La primera de ellas confirma mi anterior teoría de que Figueroa quería pasar desapercibido entre sus contemporáneos, al no participar en un certamen poético convocado por la Compañía de Jesús con motivo de la canonización de San Felipe Neri, San Isidro, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y Santa Teresa de Jesús.

Las fiestas comenzaron en junio de 1622 y, entre los nu merosos escritores que participan en ellas, -lo cual no quiere decir que el certamen tuviera una destacada categoría literaria- no figura el nombre del Dr. Figueroa, si bien su no participación pudo ser debida a que el se cretario elegido por la Compañía de Jesús fue el propio Lópe de Vega, a quién, como es sabido, por estas fechas no le unía una profunda amistad ni simpatía (77).

El otro dato, de bastante interés, nos lo proporciona el Dr. Francisco Pérez Roy, al que a finales de octubre de 1622 se le encarga continuar con unas in formaciones de la Universidad de Alcalá en las que, aclarando datos sobre la personalidad de Torres Rámila en el Colegio Mayor de San Ildefonso, se trataba de de fender a Lope de Vega de las acusaciones que aquél le había lanzado. Entre las investigaciones de Pérez Roy había un dato que hubiera sido de suma importancia: el interrogatorio a Figueroa "cuya declaración habría sido importantísima". Desgraciadamente Pérez Roy no consiguió localizar al testigo que buscaba, y sus palabras son de un gran interés para nosotros porque confirman, de ser ciertas, que Figueroa emprendió viaje a Italia a finales de 1622 o, como mucho, en enero de 1623. Di ce Pérez Roy: "Ice diligencia para buscar al doctor Fi gueroa, testigo citado i uine a topar con su casa ques o que era en la calle de Juanelo en una casa pequeña linde de la casa del capitán Rafael Romona i aziendo

ligencia [sic] en toda la vezindad supe i fui informa-
do de los de la uezindad como se auía ido a Nápoles con
el señor duque de Alba, i que de zierito no estaua en es
ta Corte i esto mesmo supe de un gran corresponsal y
amigo suyo que se llama Curbes (78), extranjero, libre-
ro ques enfrente de San Felipe donde uiue" (79).

Aunque no se pueda precisar con exactitud la mar
cha de Figueroa, sabemos que a comienzos de 1623 se en
cuentra nuevamente en Nápoles donde consigue entrar a
las órdenes del Duque de Alba con el cargo de Auditor
(80) de la ciudad de Lecce (81), cargo en el que perma
nece menos de seis meses (82) y de cuya destitución ha
bla muy dolido en la carta autógrafa que se conserva
en la Biblioteca Nacional de Madrid y que aparece fecha
da el 22 de agosto de 1624.

La rectitud y dureza que Figueroa emplea en sus
cargos de justicia le ocasionaron siempre gran número
de dificultades que se acrecientan en estos años napo-
litanos: después de su sustitución en 1623 no consigue
un nuevo cargo de Auditor, el de la "Regia Udienza" de
Catanzaro en la provincia de Calabria, hasta años más
tarde, pero pierde nuevamente su empleo el 16 de noviem
bre de 1628.

Con el único propósito de atraerse la simpatía

y el favor del nuevo virrey, Don Fernando Afán de Ribera, duque de Alcalá y Marqués de Tarifa (83), le dedica la obra titulada Pusílipo, ratos de conversación en los que dura el paseo, publicada en Nápoles en 1629 y que será su última obra original.

Sin embargo y a pesar de sus esfuerzos, no terminan aquí las dificultades de Figueroa: por el contrario, comienzan a partir de este momento las más graves e importantes al estar relacionadas con la Iglesia. Ante el enfrentamiento de la Inquisición napolitana con las órdenes civiles dadas por el virrey, el impulsivo escritor vallisoletano, celoso en cumplir lo ordenado por su señor el Duque de Alba, no dudó en enfrentarse al Santo Oficio, sufriendo, como castigo, excomunión y prisión.

No me detengo en los sucesos ocurridos por estos años ni en los pormenores de todo el largo proceso en el que se ve envuelto Suárez de Figueroa, porque es éste uno de los puntos mejor estudiados en la monografía de Crawford e ilustrados con todo tipo de documentación sacada del Archivo de Estado Napolitano. Como sobre estos sucesos biográficos no he podido aportar personalmente ningún dato de interés, remito al trabajo del investigador norteamericano a todo aquél que quiera conocer esta etapa que es sumamente importante y

significativa para el escritor.

A pesar del interés que las autoridades reales mostraron por la causa de Figueroa, éste permaneció en las cárceles del Nuncio, por lo menos, hasta finales del año 1631, recibiendo algunas cantidades de dinero como ayuda a los gastos de prisión.

La suerte debió ayudar a Figueroa a partir de 1632 y, como recompensa de las vejaciones y disgustos sufridos, el 3 de enero del año siguiente es nombrado Abogado fiscal en la Audiencia de Trani (84). En este año consigue, además de su rehabilitación social y profesional, dedicarse nuevamente a una actividad literaria que desde hacía cuatro años tenía prácticamente abandonada; y así, en 1633, aparecen dos breves noticias de Suárez de Figueroa en dos obras de diferente carácter: la primera, de tipo religioso, es un Discurso sobre la predicación del Señor Don Fray Diego López de Andrada, Arzobispo de Otranto (85), incluido en los preliminares de una obra publicada en Nápoles (Lázaro Escorpio, 1633) de Fray Gerónimo de Andrada y que lleva por título Tratados de la purísima Concepción de la Virgen Señora Nuestra.

El otro dato literario que poseemos de Figueroa es una carta-aprobación, fechada el 10 de octubre de

1633, a la última novela pastoril que se escribe en la literatura española, si bien se publica en Trani: Los pastores del Betis de Gonzalo de Saavedra.

A partir de esta fecha Crawford no encontró en el Archivo de Estado de Nápoles ningún otro documento referente a Suárez de Figueroa. Hay que suponer, sin embargo, que Figueroa continuase ejerciendo su actividad profesional en tierras meridionales italianas puesto que en España se pierde automáticamente su pista. (85 bis).

Del mismo modo que Narciso Alonso Cortés confesó su desconsuelo por no poder localizar la partida de bautismo de Figueroa en todas las iglesias parroquiales de Valladolid, tampoco he podido rastrear la certificación de su muerte, si bien puedo aportar a este estudio un dato de sumo interés: situar la fecha de su muerte después de 1644. Hasta ahora eran variadas las opiniones que circulaban en torno a este punto: había quien ponía como fecha límite el año de 1639 suponiendo como póstuma la reedición de la España defendida que aparece en Nápoles en 1644. En el trabajo de Crawford se lanza como hipótesis la posibilidad, teoría ratificada en la traducción de Alonso Cortés, de que Figueroa revisara personalmente esta nueva edición de su poema épico y, por tanto, la vida del autor vallisoletano

se alargaba, como mínimo, cinco años más. Esta afirmación se debía a una pura intuición del estudioso norteamericano ya que, como se sabe, son numerosísimos los casos de publicación de obras póstumas, a lo que hay que añadir, además, que Crawford no poseía ningún dato que justificase su teoría de que la nueva edición del poema épico de Figueroa pudiera haber sido comprobado por el mismo autor, dato que, por el contrario, yo sí puedo confirmar.

En uno de los tres ejemplares de la España defendida conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, el que tiene precisamente la signatura U. 2627, aparecen al final de la obra dos líneas manuscritas. La primera está formada, exclusivamente, por un número, "1490", que se corresponde con la suma de las octavas contenidas en los catorce Libros del poema (86), mientras que la segunda nota es todo un renglón que con una caligrafía diminuta, dice así:

"Acavé de dar este libro en Roma a 14 de noviembre de 1644 años". (87).

Los rasgos principales de esta nota coinciden con la letra empleada por Figueroa en la carta autógrafa del 22 de agosto de 1624 y que, como ya he dicho, se conserva en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional madrileña.

Seguimos, pues, sin saber la fecha exacta del fallecimiento de Cristóbal Suárez de Figueroa, pero este modesto hallazgo la traslada con certeza a después de diciembre del año 1644. Este sí que es, por el momento, el último dato cronológico efectivo de este complejo personaje que nos ocupa (87 bis).

2.- ORIGEN HISTORICO-LEGENDARIO DEL APELLIDO FIGUEROA.

De todas las historias que se interpolan en la España defendida ajenas a la acción central, quizás la que presenta una mayor autonomía es la conocida leyenda del tributo de las cien doncellas, tributo que los Reyes de Asturias tenían que pagar todos los años a los musulmanes. Posiblemente se comprenderá mejor la intromisión de esta leyenda al saber que al final de ella a parece el origen del apellido Figueroa al que nuestro autor aspiraba a pesar de las críticas que tenía que soportar de parte de muchos contemporáneos (88).

En el poema épico se cuenta la historia de las cien doncellas de Simancas con bastante detenimiento (89) cuando, ya avanzado el libro undécimo, ha comenzado la lucha entre franceses y asturianos. Dos soldados de Alfonso II vigilan el campamento astur-leonés y para pasar el tiempo uno de ellos cuenta al otro el sueño tan extraño que ha tenido: en plena batalla entre moros

y cristianos se le aparecen cien bellísimas doncellas, de forma angélica, que anuncian la victoria sobre los musulmanes y se ofrecen en matrimonio a otros cien soldados antes de desaparecer del campo de batalla. Cuando el pobre soldado se da cuenta que no comprende nada de la visión, se le acerca un extraño anciano, físicamente "como se pinta al erizado enero" y le explica la alegoría de su sueño:

"Detente dixo si saber desseas
bien de rayz la verdadera historia
de las que ser devían Timocleas,
a no tener tan célebre vitoria.
Dame un rato atención, y porque creas
lo que fixar pretendo en tu memoria,
ten noticia que soy, en este estado,
quien sabe lo presente y lo passado"

(ed. 1612, XI, fol. 187 r.)

La leyenda, que aparece por primera vez en el siglo XIII y que con algunas variantes se encuentra en la Vida de San Millán de Berceo, no tiene temáticamente mucho éxito en la poesía medieval culta ni popular, aunque, de forma aislada, la literatura castellana y portuguesa la utilizan por imitación de la gallega. La historia, que varía de escenario geográfico y se sitúa unas veces en Galicia, otras en Asturias, otras en Simancas (Valladolid) o en localidades portuguesas (90);

sirve no sólo para dar a conocer el cruel y dramático tributo cristiano, sino más bien para ensalzar la valentía y el honor de los caballeros libertadores.

De todas las narraciones tradicionales que circulaban, Suárez de Figueroa se fijó, sin duda, en una de las tres versiones de Ambrosio de Morales que cito a través de Menéndez Pelayo:

"Yo tengo por cierto que sucedió en tiempo deste rey Don Bermudo una notable hazaña que cuentan en Galicia de unos caballeros naturales de aquel Reyno. Cerca de la ciudad de Mondoñedo, llaman a un lugar pequeño Peyto Burdelo, que vale tanto como decir Pecho o tributo de burden, y dan esta causa del nombre: Llevando los Moros parte del tributo malvado de las cien doncellas, y pasando por aquél lugar unos caballeros gallegos, movidos con zelo de verdaderos christianos y con lástima de gran deshonra, salieron a ellos y se las quitaron, venciéndolos, Y por haber sido la pelea en un campo donde había muchas higueras, como de hecho las hay en aquella tierra, a los caballeros comenzaron a llamar Figueroas, y ellos después con tan honrado sobrenombre, tomaron hojas de aquél árbol por armas. Esto cuentan así, y habiendo venido de unos en otros por memoria, y no es pequeño testimonio el nombre del lugar y el de los caballeros y sus armas. Y aunque el solar de Figueroa está muy lejos de allí, en el lugar

así llamado, cerca de la villa de Ponte Vedra; mas pudo muy bien ser que fuesen aquellos caballeros naturales de por allí, cerca de Ponte Vedra, y diesen después el nombre al lugar" (91).

La leyenda incluida en la España defendida (92) está contada con mayor minuciosidad de detalles, ya que incluso se señalan nombres propios, pero sigue, en líneas generales la historia que narra Morales. El joven Bativa que "por patria a la Coruña reconoce", se había prometido desde niño a la bellísima y honesta Rosarda. Nada enturbiaba sus relaciones hasta que el rey musulmán exige su tributo:

"No es plata en barras, no, ni es oro en pellas,
que en cosa de más prez consiste el trato;
es miserable ofrenda de donzellas,
que concede el indigno Mauregato:
ciento cabales son, la mitad dellas
de nobleza requiere el aparato;
son las otras plebeyas, más hermosas,
que aun hasta allí, las feas son dichosas"

(ed. 1612, XI, fol. 188 r.).

Como en esta ocasión entre las escogidas está Rosarda, su prometido decide reunir a cien caballeros voluntarios para libertar a las doncellas y acabar con el trágico tributo anual. Los musulmanes son cinco ve

ces superiores en número:

"Apenas ciento son los que amenazan,
son quinientos y más los que los miran" (fol.192r.) .
y Bativa, que no quiere arriesgar la vida de sus compa-
ñeros, se adelanta a parlamentar, con dos testigos, con
el jefe de la expedición árabe. Sus ruegos no son escu-
chados y valientemente ataca él sólo a sus enemigos:
"aquí mata, allí hiere, allí desmiembra;
ya el moro por huir tan gran fortuna
entregará cincuenta en vez de una" (fol. 193 r.).
que huyen dejando su presa para siempre.

De toda la historia, lo que más debió de impre-
sionar a Figueroa fue el origen del apellido que usaba
y así, se lo atribuye, como cabeza de la estirpe, al va-
liente Bativa al final de la octava 85 y en la 86:

"mientras que a la ciudad se endereçaron,
cinco hojas de higuera por blasones,
de quien está, qual ves, llena la tierra,
tomó el autor primero dē la guerra.
- Y de allí derivando su apellido,
rico el tronco quedó de nobles ramas;
mas lo futuro excede a lo que ha sido,
el cipreses [sic] hará las que eran gramas.
Sabrás, o tú, que de sudor ceñido
las letras sigues, las historias amas,
que a semejante estirpe quiere el cielo
vestir de honrosas galas en el suelo" (fol. 193 v.).

El autor aprovecha también la ocasión para ensalzar las figuras de los Duques de Feria, Don Gómez Suárez de Figueroa y de su hijo Don Lorenzo, que le protegieron cuando su primer viaje a Italia (93).

Y para terminar, conviene tener presente una de las críticas más brutales que este autor recibió por la utilización de ese apellido. Dicha crítica aparece en una Sátira del Siglo XVII que el Prof. Entrambasaguas atribuye a Lope: basten sólo unos versos:

"-¡Oh letrado mental! ¡Oh Figueroa!,
hombre sin ley, cariglórico y tonto,
seso de cuerno en calva de gamboa.
-¡Oh, rocín mordedor ligero y pronto!
¿de dónde te ha venido el apellido
que no le sé, por más que me remonto?
- Mas todo Figueroa bien nacido
hojas de higuera por blasones tiene;
del padre Adán original vestigo.
- Pues mira tú como de Adán te viene,
que si con hojas se tapó de higuera,
por hijo de sus bragas te conviene.
- ¡Oh hidalgo desde Adán! ¡Y quién creyera
que de las verdes hojas de sus higos
tu venerable calva procediera!" (94)

Esto que Figueroa hace en la España defendida y

por lo que recibió abundantes críticas era, sin embargo, bastante habitual en la literatura del siglo XVII. Puede servir de ejemplo la explicación genealógica que Tribaldos de Toledo introduce en los preliminares de la edición que hace de las Obras de Francisco de Figueroa, llamado el Divino (95).

N O T A S

(1) J.P. Wickersham Crawford, The Life and Works of Suárez de Figueroa, Filadelfia, 1907. Traducida al castellano por Narciso Alonso Cortés con el título de Vida y obras de Suárez de Figueroa, Valladolid, 1911. Siempre que cite la obra lo haré por la traducción española.

(2) Alonso Cortés en la Nota del Traductor al libro de Crawford, afirma que buscó la partida de bautismo de Figueroa en todas las iglesias vallisoletanas y especialmente en los archivos de las Parroquias de San Pedro, la Magdalena y San Martín pero de esta última, que era la que ofrecía mayores probabilidades por estar más cerca de la Chancillería donde posiblemente trabajaba el padre de nuestro escritor, no se conservan los libros bautismales cercanos al nacimiento de Figueroa.

(3) En la novela pastoril se dice: "Yo que me llamo Dámón... nací en el antiguo lugar que baña Pisuerga" (pág. 5), después de decir también que era "...Pastor libre, que en las riberas de Pisuerga apacentaba ganado" (pág. 3). (La constante Amarilis, Madrid, 1781, Disc. I)

(4) En el Libro segundo del poema épico hay una octava

en la que se afirma:

"Yo, que Damón (le respondió) me nombro,
 nací en lugar que es por asiento y traza
 del mundo gloria, de belleza asombro,
 de Ceres heredad, de Flora plaza.
 Gozoso arrima el respectado hombro
 Pisuerga a su pared, antes la abraza,
 y por dejalla tal dolor adquiere,
 que apenas della parte, cuando muere."

(España defendida, Madrid, 1612,
 fol. 36 v.).

(5) Estas son las palabras de El Pasajero: "... sabéis reconozco por patria la villa que tuvo en España más nombre por su hermosura y capacidad. Baña sus un brales Pisuerga, que, sólo por haberla visto, muere contento de allí a dos leguas. No hay para qué me detenga en pintaros despacio a Valladolid... puesto que, siendo los tres cortesanos, será forzoso haberla visto cuando la honró nuestro Monarca con la asistencia de cinco años". (El Pasajero, edición de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1913, Alivio IV, pág. 214).

(6) En la defensa que sigue al proceso de la Inquisición napolitana, por el año 1630, el mismo Figueroa vuelve a confesarse: "... nato di padre e madre nobili di Vagliadolid"

Y como natural de esta misma ciudad castellana le considera el capitán Don Gabriel Carvajal de Ulloa, que hace el Al Lector de los Hechos de D. García Hurtado de Mendoza (Madrid, 1613).

(7) El origen madrileño está señalado por D. Luis Fernández Guerra en su estudio sobre Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (Madrid, 1871), en donde simplemente se limita a señalar que "Había nacido en Madrid..." (pág. 248).

Sobre su procedencia pacense, y aunque sea rápidamente rechazable, existe un manuscrito anónimo del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional de Madrid publicado por Antonio Rodríguez Moñino (Biobibliografía inédita de Cristóbal Suárez de Figueroa, en "Revista de Estudios Extremeños", III (1929), págs. 265-285)

En este estudio, -que muy pocos citan con su auténtico título de Biobibliografía...- se le considera hijo de don Gerónimo de Figueroa y de doña Nicolasa Becerra y se añade que "... con razones evidentes nació nuestro don Cristóbal en Badajoz, y a los tres años pasó a Valladolid por el nuevo empleo que la majestad de Carlos II se dignó conceder a su padre don Gerónimo" (pág. 280). Es evidente que los datos de esta biografía son completamente confusos porque, si bien algunos de ellos coinciden con la personalidad de nuestro autor, no pue-

de admitirse que el padre de Figueroa, muerto en torno a 1600, fuera trasladado por orden del rey Carlos II, que gobierna 1661 a 1700, fechas muy posteriores al fallecimiento del propio Suárez de Figueroa. Carece también de fundamento la nota manuscrita que Crawford y Rodríguez Moñino dicen haber visto en uno de los ejemplares de la biografía del señor de Cañete que se conservaba en la Biblioteca Nacional madrileña. Dicha nota se encontraba en el Al Lector de D. Gabriel Carvajal en la que, donde aparecía en el texto "natural de Valladolid", la palabra "natural" estaba sustituida por la de "vecino de Valladolid" mientras que, al margen, se encontraba añadido lo siguiente: "natural de Badajoz, de la casa de los Duques de Feria, tío de Don Diego Suárez de Figueroa, también famoso escritor". Por más que he intentado localizar este ejemplar, que, según parece, tenía la signatura R/15.892, en la actualidad no consta en los ficheros de la biblioteca madrileña ni con esa ni con otra signatura.

(8) Ya he señalado que no se conserva o que no se ha localizado, por el momento, la partida de nacimiento o bautismo que hubiera aclarado este punto oscuro de la biografía figueroniana.

(9) Por una frase que Figueroa incluye en Varias noticias importantes a la humana comunicación, (Madrid,

1621), sabemos que en 1620 lleva treinta y dos años fuera de España ("Treynnta y dos años ha que dejada mi propia tierra peregriné por las extrañas...". Variedad. 18, fol. 213 r.). De estos 32 años, sin embargo, estuvo unos veinte, nuevamente viviendo en su patria.

(10) W. Crawford, ob. cit., pág. 26 n. 1.

(11) Narciso Alonso Cortés, Miscelánea vallisoletana, 4ª serie, Valladolid, 1926, págs. 41-54.

(12) Discurso que se corresponde también con el nº XII de la Piazza de Garzoni.

(13) Plaça universal, Madrid, 1615, Discurso XII, fol. 57 v. De todos los abogados citados, da Alonso Cortés bastantes noticias (ver Miscelánea vallisoletana, ob. cit., págs. 44-46).

(14) Fol. 75 del Libro de Acuerdos de 1560 a 1571. Tomo la cita publicada por Narciso Alonso Cortés en Miscelánea vallisoletana, ob. cit, pág. 46 conservando la grafía.

(15) Ibidem, pág. 46.

(16) El hecho de que en 1622 vuelva a aparecer otra

nueva edición napolitana de la traducción del poema de Guarini con el nombre de Cristóbal Suárez como autor, no debe considerarse una excepción a lo dicho anteriormente ya que la obra reeditada sigue completamente la edición de 1602, en la que se cambia sólo la dedicatoria.

(17) El Pasajero, ed. cit., p. 215.

(18) Parecen realmente duras las palabras que el joven Cristóbal dirige a sus padres: "En suma, le obligué a darme el dinero y lo demás forzoso para el camino, proponiendo en presencia de ambos no volver en sus días a España; palabra que cumplí después" (p. 215), pero tampoco son justas las críticas de Crawford ("carácter in sociable e irascible... su terquedad y perseverancia cuando una vez se afirmaba en una resolución", ob. cit. p. 9) cuando el mismo Figueroa trata de justificar su actitud un poco más adelante en El Pasajero: "... había recibido dellos [de sus padres] amorosas cartas en que me pedían y rogaban viniese a consolar su vejez con verlos; más llevábase el viento las razones, no tanto en virtud de mi pertinacia cuanto en la de considerar, cuán poca comodidad de todo me aguardaba si volvía al lugar de donde salí, por no tenerla" (ed. cit., p. 216)

(19) Al comienzo de El Pasajero el Doctor hace una cariñosa y minuciosa descripción de la Italia Septentrional

que es el destino de uno de sus compañeros de viaje (ed. cit., p. 5-12).

(20) El Pasajero, ed. cit., p. 216.

(21) Estas son sus palabras: "Luego, pasado el Po, río caudaloso, Pavía, copiosa de torres, mas ni poblada ni bella, por tantos cercos y sacos sufridos. Posee contorno amplísimo y ameno sobremanera, causa de haberla escogido por habitación los reyes lombardos. Véense en esta ciudad dos colegios fundados por dos varones con razón santísimos: Pío Quinto, pontífice máximo, y Carlo Borromeo, cardenal de S. Práxedes. Adórnala grandemente la Universidad, tan insigne y antigua por sus estudios como se sabe. El castillo (también con presidio español) la ennoblece no poco, y, sobre todo, el Tesín, río que, procediendo de un vecino lago, besa sus muros, hecho eternamente un cristal". (El Pasajero, ed. cit., p. 10).

(22) Este importantísimo hallazgo fue publicado por primera vez por Marina Giovannini dentro de Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa en Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Ca' Foscari, Mursia, VIII, 1 (1969), pág. 115.

(23) El Pasajero, ed. cit., p. 216

Estas palabras de Figueroa fueron interpretadas por N. Alonso Cortés como que nuestro personaje "llevaba aprobados estos cuatro cursos universitarios desde Valladolid" (en nota de traductor del libro de Crawford p. 10), pero, si él mismo reconoce que marchó de su ciudad natal a los diecisiete años ¿se puede pensar que Figueroa realizó estos estudios superiores desde los trece o catorce años?

Sin que se tenga una confirmación cierta de lo realizado por Figueroa durante esta etapa, me parece más factible el que estos estudios fueran realizados en la misma universidad de Pavía en el período de tiempo que media desde su llegada a Italia hasta que obtiene el grado de doctor a los 23 años en el mismo centro. También podría servir de prueba la cita señalada en la que confiesa que le fue fácil conseguir el "grado en Italia" habiendo realizado "cuatro apretados cursos de su universidad".

(24) Según Crawford este cargo lo consiguió gracias a D. Juan Hernández de Velasco, duque de Frías, nombrado Gobernador en 1591. El cargo de Gobernador de Milán implicaba ser el jefe de la administración y jurisdicción, pudiendo promulgar disposiciones con plenos efectos jurídicos que finalizaban con su mandato, aunque podrían ser ratificadas por su sucesor.

(24 bis) Según el Diccionario de Autoridades los que poseían estos cargos tenían una determinada misión:

"Asesor: El que assiste juntamente con otro juez para juzgar y sentenciar algunas causas".

"Auditor: Ministro real diputado para oír las partes en lo civil y para conocer en lo criminal formando autos. Los hai en los exércitos, galeras y armadas, con la distinción de Auditores particulares, que residen en las Provincias o Plazas, y de Auditor General, que reside en la Corte, superior a los otros, y a quien se recurre en apelación".

(25) Los datos de este período los hemos podido reconstruir gracias a la narración del ventero Juan que se incluye dentro de El Pasajero (ed. cit., p. 239-260). La biografía de este curioso personaje, que puede incluirse entre las novelas del género picaresco, recuerda algunas etapas de la guerra del Piemonte hasta que ésta concluye con la caída, en manos de los Saboya, del castillo de Cavour (1595), en la actual provincia de Turín, que estaba defendida por las tropas francesas.

(26) Con el nombre de Martesana se conocía una vasta región al Noroeste de Milán que existió con entidad propia desde la época medieval.

(27) Giovannini encontró este Memorial de Figueroa en

la Cancillería de Estado de Milán, dentro de la carpeta 341 de los documentos diplomáticos.

(28) Es la forma españolizada de Vimercate, municipio y ciudad de la provincia de Milán, ya conocida en la baja Edad Media.

(29) M. Giovannini, ob. cit., p. 117.

(30) En Papeles históricos y políticos tocantes a Nápoles, Tomo I, folio 375 r.- 371 v. Signatura: Mss 2445 nº 45. El texto de estos folios autógrafos fue publicado por Hugo A. Rennert Some documents in the life of Christoval Suárez de Figueroa, en Modern Language Notes VII, nº 8 University of Pennsylvania, 1892, p. 398-410.

(31) Manuscrito citado (fol. 371 r.) y Hugo A. Rennert, art. cit., pág. 406.

En Nota del Traductor al libro de Crawford, Alonso Cortés dice lo siguiente: "En el periódico de Valladolid, El Tiempo, números 40, 41, 42, 43 y 44, inserté también parte de la carta de Figueroa a que el autor Crawford se refiere, juntamente con otros documentos relativos al doctor vallisoletano" (Ob. cit., pág. 7). He tratado intensamente de localizar dicho periódico con resultados infructuosos tanto en la Biblioteca Nacional y Hemeroteca Municipal madrileñas, como en la misma ciu-

dad de Valladolid. Puesta, incluso, en contacto con Celso Almuíña, autor de una Tesis doctoral sobre La Prensa vallisoletana, me informó que, después de intensa búsqueda, nunca localizó ningún ejemplar de dicho periódico. La misma respuesta me dijeron en los Archivos del Ayuntamiento y en la Casa Zorrilla, lugar donde se conservan varios trabajos de Alonso Cortés.

(32) En este prólogo, hablando de los libros escritos, se nos dice que ha podido hacerlo "... en la interpolación de sus ocupaciones de treinta y dos años, sirviendo en varios puestos a su Magestad...".

(33) Otro dato coincidente con la fecha de 1597 como fecha de su primer cargo político en Italia nos la da D. Gabriel Carvajal de Ulloa en el "Al Lector" de los Hechos de D. García Hurtado de Mendoza, publicado en 1913, en donde alabando las dotes literarias de Figueroa, dice que ha podido dedicarse a escribir por "haber hecho pausa (por falta de medios humanos) en el servicio del Rey, en que gastó dieciseis años administrando justicia y dando buena cuenta de lo que estuvo a su cargo" (1613 menos 16 es igual a 1597).

(34) Crawford, ob. cit., p. 99 de la edición inglesa.

(35) No he conseguido averiguar de qué ciudad se trata,

porque con este nombre no aparece ni en las enciclopedias ni en los diccionarios geográficos que he consultado. Si admitimos una posible transformación del nombre, con el deseo de castellanizar la forma original, podría referirse a la localidad de Bled o Veldes que ahora forma parte de la región de Eslovenia en Yugoslavia, a muy pocos kilómetros de la actual frontera con Italia.

(36) En el Diccionario de Autoridades se define así la voz contraescritura: "Instrumento o escritura, que se otorga para protestar otra que se ha hecho antecedentemente".

(37) Este cargo tenía una cierta importancia ya que Colateral era una especie de Tribunal Supremo que había en el Reino de Nápoles. En el Diccionario de Autoridades se añade que tenía este nombre porque los miembros que componían el Consejo Colateral se sentaban al lado del Virrey.

(38) El término de "andar o ir en corso", se refiere, según el Diccionario de Autoridades, al "acto de andar pirateando por la mar el corsario o el pirata".

(39) Aferrar: "asegurar la embarcación en el Puerto, echando los ferros o áncoras con los cables o amarras

a la mar, para que assí afianzada no la puedan impeler ni ofender los vientos" (Diccionario de Autoridades).

(39 bis) Posiblemente se refiera a un puerto de Somaria entre el Mar Rojo y el Océano Indico.

(40) Varias noticias importantes a la humana comunicación, ob. cit., fol. 38 r.

(41) "Don Jerónimo de Silva está en esta corte en España tan gran servidor de V.A., y fue ocasión de que quando passé por Mantua recibiesse mil mercedes de V.A. a quien guarde Nuestro Señor largos años con todo aumento de felicidad " (M. Giovannini, ob. cit., p. 118).

(42) Alonso Cortés dice que buscó en Valladolid los certificados de defunción de los familiares de Figueroa, pero con resultados negativos. Concretamente el del padre hubiera sido muy interesante: al saber la fecha de su fallecimiento, se hubiera podido comprobar si efectivamente su hijo comenzó a utilizar a partir de ese momento el apellido Figueroa del que tanto se enorgullecía.

(43) En El Pasajero dice que llegó "a Valladolid, a tres años de calificada con título de Corte" (ed. cit., pág. 216) mientras que Felipe III estableció su residencia

en la ciudad del Pisuerga en enero de 1601.

(44) El Pasajero, ed. cit., pág. 228.

(45) Dice: "... hasta entonces había yo vivido sin sujeción y conservándome libre en lides amorosas, escarmen-
tando en heridas de otros... mas en aquella ocasión comencé a sentir un no entendido afecto, que me llenaba de confuso dolor y alegría" (El Pasajero, ed. cit., VIII pág. 262).

(46) El Pasajero, ed. cit., p. 267.

(47) Pusílipo, Nápoles, 1629, pág. 262. En ambos casos también los dos amantes, que trato de identificar con Figueroa, sufren un profundo dolor ante el cruel destino que les aleja irremediabilmente de sus amadas y si, aparentemente, parece mucho más intensa la desesperación del Doctor que la del anciano Rosardo, no olvidemos que Figueroa tenía en 1617 mucho más cercana la tragedia que cuando en 1629 escribe a sus 58 años el Pusílipo.

(48) John Dowling, Un envidioso del siglo XVII: Cristóbal, Suárez de Figueroa, en Clavileño, Madrid, 1953, nº 22 pág. 11-16.

(49) Joaquín de Entrambasaguas, Estudios sobre Lope de Vega, C.S.I.C., Madrid, 1946.

(50) Esta segunda Sátira de Lope ocupa en total 157 tercetos más un endecasílabo al final que suman 472 versos. A Suárez de Figueroa está dedicado por tanto, casi un 20%.

(51) Entrambasaguas, ob. cit., II, pág. 388-389; versos 383-391.

(52) Entrambasaguas, ob. cit., I, pág. 384-385.

(53) En la novela pastoril, desde el principio al final, hay constantes alusiones a la exaltación del amor y de las mujres, viendo el matrimonio como la cumbre de la felicidad entre los amantes.

(54) Aunque se discuten diversas opiniones, prevalece la defensa del matrimonio: Véase El Pasajero, ed. cit., págs. 136-138. Y más adelante se aconseja la edad más conveniente para la unión matrimonial.

(55) Pusílipo, ed. cit. págs. 180-181. Y normas sobre el matrimonio se dan también en págs. 251-253.

(56) La carta, fechada en Madrid, el 21 de diciembre

de 1608, se encuentra en Mantua en el Archivo Gonzaga, E. XIV 3 (Spagna) sobres 608 y 609, y fue publicado por Marina Giovannini en el artículo ya citado (pág. 118).

(57) Marina Giovannini, ob. cit., pág. 119

(58) Efectivamente, una de las ediciones de 1609 de la novela pastoril, está dedicada a D. Vicencio Guerrero que, entre otros numerosos títulos, ostenta el de "Gentilhombre de la Cámara del duque de Mantua y su Caballero mayor".

(59) Ver Marina Giovannini, ob. cit., pág. 118.

No tenemos noticia de que Figueroa llevara a cabo este encargo, y muy posiblemente utilizó este dinero como ayuda de la publicación de la traducción de El Pastor fido.

(60) Años más tarde, en 1617, Lope de Vega escribe la sátira publicada por Entrambasaguas de la que ya he hablado anteriormente; en ella dedica tres versos injuriosos contra esta obra:

"Dasle a Cañeté versos por comida.

¿A qué librero engañas la inocencia

con aquella "Española defendida"?"

(Entrambasaguas, ob. cit., II, págs. 384-387).

En un principio dudé si esta crítica iba dirigida contra la obra del mismo título de Francisco de Quevedo, cuyo manuscrito autógrafo está fechado en 1609, pero la alusión al Marqués de Cañete me hizo inclinarme por la obra de Figueroa.

(61) En el mismo libro aparece entre otros muchos sonetos el nombre de Luis Carrillo de Sotomayor "del hábito de Santiago Quatralvo de las Galeras de España", que había fallecido el 10 de enero de 1610.

(62) En esta obra (dividida en 10 cantos y no en cinco como afirma Crawford) el nombre de Figueroa vuelve a aparecer junto al de Lope de Vega que presenta un Epi-grama en latín, y al de Luis Vélez de Guevara, autor de uno de los sonetos laudatorios de los preliminares.

(63) Aunque todas las fechas que aparecen en los preliminares de la Plaza universal son de 1612, Figueroa no consiguió de las Cortes la autorización, para que la obra fuera publicada, hasta el 1 de julio de 1615, fecha en que sale de la imprenta madrileña de Luis Sánchez.

(64) Esta prometida descripción de las fiestas de esponsales reales no fue hecha nunca por Figueroa como tampoco hizo la que el duque de Mantua le encargó con mo-

tivo del matrimonio de su hijo en 1608 y por lo que Figueroa, como ya he dicho anteriormente recibió cien reales por adelantado estando ya en Madrid.

(65) Sobre la enemistad con Lope de Vega y Ruiz de Alarcón pueden verse más detalles respectivamente en J. de Entrambasaguas, ob. cit., y en Luis Fernández Guerra y Orbe, D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Madrid, 1871.

(66) Ver Entrambasaguas, ob. cit., I, págs. 417-549.

(67) Título traducido etimológicamente del griego por Narciso Alonso Cortés como "sueño jocoso". Ver su traducción al libro de Crawford, ob. cit., pág. 78, nota 1.

(68) Cayetano Alberto de la Barrera, Nueva biografía de Lope de Vega, Madrid, 1890.

(69) Ibidem, pág. 307. La iglesia de San Felipe el Real era un lugar donde se reunían los más conocidos murmuradores y críticos de la Corte. Figueroa alude a las gradas de este convento de la calle Mayor y a la librería situada frente por frente en la Plaza universal y en El Pasajero. Las citas en cuestión están recogidas por mí en un breve artículo Madrid en la obra de Cristóbal Suárez de Figueroa, en "Anales del Instituto de Estudios Madrileños", Madrid, C.S.I.C., tomo X ,

(1974), pág. 472.

(70) El doctor que estable conversación con Julio Columbario es calvo y de rostro abultado: "Adsederam forte calvo cuidam, tuberosi admotum vultus..." (fol. 44-45 de la Expostulatio...)

(71) La nota manuscrita dice "Loquitur Saturio qui et [est] figueroa" (fol. 46).

(72) Sobre la etimología de estos nombres y su identificación con Figueroa puede verse J. Entrambasaguas, ob. cit., I, págs. 555-556.

(73) "Vix fidem adhibeas medius fidius, si dicam in hoc nomen ita fatorum ordinem conspirare, ut integro vitae meae curriculo in nullum aliud studiorum genus incubuerim, quam vel in privatorum mores, vel in codices traducendos. Ex quo, si non mihi Satyrionis, traductoris certe, quod idem esse existimo nomen remansisset. Nam Italia, cuius tantam librorum farraginem, Hispana dictione donavi, mihi saltem in tanti laboris praemium hunc titulum indulsisset si statuis, et monumentis indignum laboris mei beneficium reputasset" (Expostulatio, fol. 49 v.).

(74) "Adde, quod emersus nuper è scholis Complutensibus

Ruitanus is de quo percontabaris, mihi hoc provinciae onus eripuit ea lingua hunc seculi nostri Phoenicem aggrediens" (Ibidem, fol. 50).

(75) En este año aparece en Barcelona la segunda edición de El Pasajero , prácticamente igual a la primera edición madrileña.

(76) En la carta autógrafa de Figueroa que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, se exponen los hechos de forma semejante: "Hallándome en Madrid sin necesidad, y en mi corta esfera quieto, se publicó la acertada elección del Señor Duque de Alva para este Virreynado. La vecindad de casas, y sobre todo el desseo que siempre tuve servirle, perturbó en parte aquel sosiego, ya en mi como natural, para salir de la corte y seguirle. Comuniquélo con Bernardino Díaz, su secretario; y aviendo intervenido antes cierta ocasión, que él mismo me confesó, avía sido grata al Duque, con su beneplácito vine a este Reyno" (Biblioteca Nacional: Papeles históricos y políticos tocantes a Nápoles, I, fol. 367 r. Sig. Mss, 2445 - nº 45 .

(77) Más datos sobre estas fiestas literarias pueden encontrarse en J. de Entrambasaguas, ob. cit.

(78) Se refiere, seguramente, a un librero francés lla

D. Jerónimo de Courbés que vivía en Madrid y poseía en la calle Mayor una librería frente a las gradas del convento de San Felipe el Real donde, a menudo, se hacían reuniones o tertulias literarias. Véase la nota 69 de este mismo capítulo.

(79) La cita la he tomado directamente de J. de Entrambasaguas, ob. cit., II, pág. 125-129, respetando la grafía.

(80) El puesto de Auditor era de gran responsabilidad y así se especifica en el Diccionario de Autoridades: "Ministro Real diputado para oír las partes en lo civil y para conocer en lo criminal, formando autos. Los hai en los exércitos, galeras y armadas con la distinción de Auditores particulares, que residen en las provincias o plazas, y el Auditor general que reside en la Corte, superior a los otros y a quien se recurre en apelación".

Por un documento conservado en el Archivo de Estado de Nápoles, sabemos que consigue el puesto de Auditor el 22 de febrero de 1623, vacante por la muerte de D. Rodrigo de Quiroga. (Ver Crawford, The life..., ed. inglesa, 1907, pág. 100).

(81) Lecce es una ciudad de la provincia de Apulia (Puglia) en el Adriático y, por tanto, no se debe hablar

de su proximidad con Nápoles como afirma Crawford y como, posteriormente, repite Entrambasaguas.

(82) En efecto, Figueroa es, a su vez, sustituido en el puesto de Auditor "sin embargo que no aya cumplido el tiempo" por el Dr. D. Gerónimo de Alzamora Ursino el 8 de agosto del mismo año.

(83) Este señor había sustituido al duque de Alba en el Virreinato de Nápoles en agosto de 1629.

(84) Trani es una pequeña ciudad, en la costa adriática dentro de la provincia de Bari en Apulia.

(85) Se trata, en realidad, de la ciudad de Otranto en la costa meridional de Italia, en la actual provincia de Lecce, también en Apulia.

(85 bis) En relación con el amor que unía a Figueroa con Italia, hay una poética cita de Elías de Tejada: "... fue un castellano ganado por Nápoles que cuando de Nápoles, su genuina patria espiritual, nos habla, olvida el gesto crítico que es tónica de sus escritos. No fue el viajero que pasa, pero el enamorado que queda. Por lo cual sus palabras sobre el Reino lo acreditan como índice de estos castellanos que en Nápoles y sobre Nápoles fraguaban una entera literatura con amores" (Francisco Elías de Tejada, Nápoles Hispánico, Sevilla Ediciones Montejurra, 1964, V, págs. 539-540)

(86) Como todas las octavas están numeradas, este número es la suma de todas las señaladas en el libro que, como puede verse con mayor detenimiento en la parte correspondiente de este estudio no se corresponde con el número real de octavas allí reunidas porque la numeración sufre varias erratas de impresión.

(87) En el Apéndice documental se incluye fotocopia de esta línea autógrafa.

(87 bis) En el Archivo Municipal de Valladolid (Sig. VA-18), se conservan unas notas inéditas, atribuidas a Narciso Alonso Cortés, en las que se hace una extraña alusión a Suárez de Figueroa: "Il vécut dans l'aisance, jouit d'une réputation méritée, et mourut dans sa patrie en 1650" (pág. 521). Teniendo en cuenta la rareza que supone que el investigador vallisoletano escribiera unas notas personales en francés y, sobre todo, la cantidad de errores y datos falsos que se dan en ese resumen bibliográfico del autor que él no desconocía, lo más probable es que se trate de datos tomados de un diccionario literario publicado en Francia, como puede verse por el orden alfabético en el que aparecen los autores, y que Alonso Cortés tenía en su poder. La afirmación de que Figueroa murió en España en 1650, me parece rechazable desde varios puntos de vista y lo señalo como mero hecho anecdótico. El texto de este "do-

cumento" se incluye en el Apéndice por ser inédito.

(88) En especial, son Lope de Vega y Ruiz de Alarcón los que se ensañan con Cristóbal Suárez en algunas de sus comedias por utilizar el Figueroa que ellos sabían que no le correspondía por línea familiar.

(89) La historia ocupa un total de 392 endecasílabos repartidos en 49 octavas, exactamente de la estrofa 46 a la 95 (ed. 1612, XI, fol. 186 v.-195 r.)

(90) Lope utilizando el mismo tema cambia de escenario en dos comedias Las doncellas de Simancas y Las famosas asturianas.

(91) Menéndez y Pelayo, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Edición Nacional, III, págs. 91-92. Cita este texto de Morales (libro XIII, cap. XIII), al hablar de Las doncellas de Simancas.

(92) A pesar de que, como se sabe, en la segunda redacción se añaden muchas nuevas estrofas, Figueroa respecta la historia completa, sin añadir ni quitar nada, en la de 1644. Las citas que introduzco las tomo de la primera edición de 1612.

(93) Pongo a continuación las encomiásticas estrofas

dedicadas a sus protectores:

- Duques, Marquesses, Condes, sus ornatos
han de ser en edades prolongadas:
sacará de Marciales aparatos
sus sienes de proezas coronadas.
Siempre la mirará con ojos gratos
el autor de riquezas estrelladas:
mas rica sumamente de una Feria
ha de salir en la abundante Yberia.
- Entre tantos Herbes deste linaje,
ya dos, como dos Febos, se descubren,
....
y assí por mas que Zoylo sea prolijo
jamás podrá morder al padre, al hijo.

(ed. 1612, fol. 194 r.)

Los elogios siguen durante seis octavas más, hasta el fol. 195 r.

(94) J. de Entrambasaguas, Una guerra literaria del Siglo de Oro, ob. cit., II, v. 362-376, págs. 375-377.

(95) "Esta denominación Figueroa es muy ilustre en toda España, después que los cinco hermanos gallegos entre la Coruña, i Betanços, quitaron por fuerza de armas junto a unas higueras, que en gallego llaman figueiras, las donzellas, que indignamente se llevaban por parias al árabe Abderrahman el segundo... desde entonces tomó

aquella casa que allí es solariega el renombre de Figueroa, i por blasón cinco hojas verdes de higuera en campo de oro, de la qual descende... la ilustríssima casa de Feria, que si posee el excelentíssimo Príncipe y Señor don Gómez Suárez de Figueroa... Governador en Milán, i Capitán General en Italia..." (Francisco de Figueroa, Obras, publicadas por el Licenciado Luis Tribaldos de Toledo... Lisboa, 1626.

II. 2. RELACION CON OTROS ESCRITORES

1.- FIGUEROA Y CARRILLO DE SOTOMAYOR

No sabemos con certeza cuántas veces coincidieron juntos Suárez de Figueroa y Carrillo de Sotomayor, pero si aceptamos como verdaderas las afirmaciones del Doctor en El Pasajero, el primer encuentro entre ambos se llevó a cabo en el Puerto de Santa María, probablemente a finales de 1605 o a comienzos de 1606 durante uno de los desembarcos de Carrillo y en el viaje que Figueroa hizo por Andalucía (1).

El joven poeta de Baena (2), fallecido en enero de 1610 cuando apenas contaba treinta y cuatro años, gozó de la admiración de Figueroa como se demuestra por el elogio póstumo que le dedica en El Pasajero. Aunque la cita es un poco larga la transcribo completa ya que son escasísimas las veces que el complejo y "resentido" escritor vallisoletano dedica un homenaje a un contemporáneo como reconocimiento de amistad y de supremacía poética:

"Doctor:... Pasé de allí [de Sanlúcar] al Puerto de Santa María, que lo es casi todo el año de las galeras españolas... Trabé amistad allí con don Luis Carrillo, que hoy goza el cielo, caballero del Orden de Santiago y cuatralbo de aquellas galeras (3). Jamás pierdo de la memoria sus vivas virtudes, su real ánimo, por quien era amado de todos ternísimamente. Gran socorro-

dor de necesidades, y no menos pronto valedor de afligidos. Compelía con su término a que se le humillasen los más altivos, honrando todos a porfía sus partes heroicas. Calidades tan raras y perfetas, que hoy se voen en tan pocos, y que en él abundaban con tanto estremo, pueden dignamente servir de ejemplar para quien pretendiere ser un Marte con la espada; ser un Apolo con la pluma (4). No me obligue la afición a detenerme en sus alabanzas, por saber con certeza fue su valor tenido por único en opinión de todos. Así, no me dividirá de su amor, mientras viviere, accidente humano; antes, si tanto se concediere a mis escritos, en ellos ensalzaré incesablemente sus singulares dotes (5), para que en todo tiempo los estime y venerare la posteridad, y se celebren de siglo en siglo.

Maestro: !Oh cuánto se debe estimar vuestra amistad! !Qué tierna, qué constante, qué agradecida muestra ser! Por cierto, a llanto copioso provoca la temprana muerte de ese ilustre manco. Cuantos le conversaron, no cesan de loar la gentileza y cortesía de que estaba dotado. Celebran haber sido grande amador de virtuosos, y no menos perseguidor de insolentes. Apenas acaban las lenguas de encarecer sus excelsos méritos. Penetró con su ausencia el alma de su amposa madre, matrona virtuosísima, y, en fin,

tronco de rama tan generosa (6), en quien aún hoy vive en su punto el sentimiento de haberle perdido. Manifiestan bien sus obras los rayos de su ingenio esclarecido y la profundidad de su entendimiento; mas como póstumas (7), parece se quejan tiernamente, por no haber recibido la postrer mano de su dueño.

[Doctor]: Allí me detuve un mes, y tratando de volver a la Corte, fue llamado a ella, de sus padres, el mismo don Luis. Estimé tan buena ocasión de hacerle compañía, gozando juntos de alegrísimo viaje (8).

Es evidente que la relación entre ambos, aunque no muy larga, fue suficientemente intensa. Precisamente por esa devoción que se desprende de las palabras de El Pasajero, nos llama poderosamente la atención el hecho de que Figueroa utilice en La Constante Amarilis unos sonetos muy semejantes a los que aparecieron en las ediciones póstumas (1611 y 1613) que Alonso Carrillo hizo de las Obras de su hermano.

Quien vio por primera vez la semejanza entre ambos poetas, fue Erasmo Buceta quien, en un breve artículo (9), analiza las poesías de los dos escritores encontrando, según sus propias palabras, una "identidad casi absoluta en cinco" de los ocho sonetos estudiados. Efectivamente, de las 71 composiciones poéticas que aparecen incluidas dentro de la prosa de la novela pastoril

figueroniana, 41 son sonetos guardando ocho de ellos, en mayor o menor grado, una increíble semejanza con otros tantos aparecidos entre las poesías de Carrillo.

Buceta está tan sorprendido de la desfachatez del vallisoletano que piensa incluso en una posibilidad: "Podría suponerse que Figueroa dejara los sonetos en manos del cuatralbo y que a la muerte de éste, su hermano don Alonso, que preparó la edición, los creyera originales suyos. Podría suponerse también que motivos de agradecimiento hicieran callar en este punto a Suárez de Figueroa..." (10). La suposición del crítico es de todas luces rechazable, incluso él mismo la descarta considerando que "los sonetos son de Carrillo por el tono general que parece bien característico de su manera peculiar".

Pero aún hay más argumentos para desocharla: la apropiación de Figueroa se lleva a cabo en 1609, y no el "primero de agosto de 1611" como Buceta afirma, y por tanto la hace en vida de Carrillo y no aprovechando una edición póstuma. Por otro lado ningún autor no ya "maldiciente" ni "perverso" como la crítica ha considerado durante años a don Cristóbal, puede aceptar en silencio y sin rebelarse el que sus composiciones se atribuyan a otro poeta contemporáneo aunque estuviese obligado con aquel por motivos de agradecimiento o amistad. No podemos tampoco suponer que Figueroa no hu-

biese tenido noticias de las ediciones de las Obras de su amigo porque en El Pasajero demuestra que las conocía: "...mas como póstumas, parece se quejan tíeramente, por no haber recibido la postrer mano de su dueño". Por mucha amistad que les uniera ¿no hubiera sido ese el momento de aclarar la situación y de exigir la paternidad de sus propias poesías en un momento en el que era criticado y zarandeado por algunos escritores?

Como puede verse, las pruebas son contundentes: los sonetos son propiedad de Carrillo, escritos antes de 1608 - su hermano dice que escribió hasta dos años antes de su muerte: "todo ocupado en maciza virtud de santidad ni aun se daba a estos ejercicios de ingenio"-, y Figueroa los utiliza conscientemente en su "adulterina" novela pastoril.

El paralelo entre ambos poetas puede verse en el siguiente cuadro:

<u>Carrillo (11)</u>				<u>S. de Figueroa (12)</u>		
Soneto nº4	pág.		con	pág.		
"	5	" 64	"	"	85	
"	9	" 67	"	"	87	
"	12	" 69	"	"	103	
"	25	" 79	"	"	261	
"	24	" 78	"	"	84	
"	32	" 84	"	"	86	
"	13	" 70	"	"	120	

De acuerdo con este esquema, veamos de qué curiosa manera Figueroa actúa.

Es evidente, pues, que el de Valladolid utiliza ocho sonetos que no son de su propiedad pero no podemos limitarnos, como hace Buceta, a señalar el paralelo sin entrar en el contexto general de La Constante Amarilis que es donde aparecen (13). Si el crítico se hubiera fijado en el marco donde se encuentran dichas composiciones, se habría dado cuenta de que cinco de ellas pueden librarse de la acusación de plagio porque Damón, que como se sabe encarna al propio Figueroa, se las encuentra escritas en el maravilloso jardín que posee el pastor Menandro, personaje que oculta a su mecenaz el marqués de Cañete.

Pues bien, Damón, deseando agradar a su anfitrión, piensa en componer un soneto en su honor mientras pasea por "un vistoso jardín" que tenía "espaciosas sendas a semejanza de caminos derechos, con curiosos quadros compuestos y texidos de variedad de olorosas hierbas" (Disc. II, pág. 76). En una parte de ese jardín se encuentra con "un cenador bien espacioso de nevadas paredes" y en ellas "colocados lienzos de perfectas pinturas, donde el arte parecía vencer a la naturaleza" (Disc. II, pág. 79). Pero hay algo que le sorprende aún más: en muchos de los cuadros aparecen una serie de sonetos sujetos a las pinturas y relacionados con el asunto de las mismas. Véanse las frases intro-

ductivas de cada soneto:

- 1º.- "Leíanse unas letras escritas en una tarjeta, que colgando de la rama última, decía esto:

Viste el tronco de exemplo y de fiereza"

(p. 83-84)

- 2º.- "Lo escrito decía:

El imperioso brazo, y dueño airado"

(p. 85)

- 3º.- "Decía lo escrito:

Sansón se mira, y duda, y duda el lazo"

(p. 87)

- 4º.- "...y poniendo los ojos en un letrero vió decía así:

Fue un tiempo enojo su copete alzado"

(p. 84-85)

- 5º.- "A un lado se descubría un lugar, sobre en cuya puerta en letras grandes se leía, TERUEL; y en el campo de la piedra el Epitafio que se sigue:

Ten no la pises, ten. De losa fría,"

(p. 86)

Aunque Figueroa no aclara que se tratase de un recurso literario, en estos cinco casos el autor deja patente que su personaje se encuentra con esas composiciones limitándose a leerlas y a quedar admirado con su perfección.

Otro de los sonetos señalados por Buceta (Carrillo nº 13 pág. 70 y C. Amarilis pág. 120) puede librarse, con un poco de magnanimidad por nuestra par-

te, de la acusación de plagio porque, aunque conserva las palabras rima en los dos cuartetos, se separa prácticamente de la composición de Carrillo desde el segundo verso resultando, en apariencia, dos sonetos completamente diferentes (14).

Si hasta ahora he procurado justificar a Figueroa acudiendo a una serie de razonamientos, con los dos sonetos que nos quedan por analizar no hay disculpas posibles, porque, sobre todo con uno de ellos, el autor de la Amarilis, introduciendo sólo algunas variantes, se limita a trasladar, con aparente desfachatez, el tema, estructuras lingüísticas, rimas, incluso palabras... dando como resultado un soneto más elaborado pero, al fin y al cabo, prácticamente igual al de Carrillo. Como muestra de ello, se transcriben a continuación ambas composiciones; el soneto de Carrillo que lleva por título A un chopo, semejante en desgracia a su amor, dice así:

- "- Remataba en los cielos su belleza,
alivio, un alto chopo, a un verde prado,
amante de una vid y della amado,
que amor halló aposento en su dureza.
- Soberbia, exenta, altiva su cabeza
era lengua del céfiro enojado,
del verde campo rey, pues, coronado,
daba leyes de amor en su corteza.
- Robóle su corona airado el viento;
sintió tanto su mal, que fue tornada
en verde oscura su esperanza verde.

- Yo, sin los lazos de mi Celia amada,
¿qué mucho a tal me traiga un pensamiento,
si un árbol me dió Amor que me lo recuerdo?"

(pág. 79)

que en boca de Menandro se transforma en:

- "- Remataba en el cielo su belleza
un álamo galán gloria de un prado
amante de una vid, y de ella amado,
que amor halló lugar en su dureza.
- Soberbia, essenta y libre su cabeza,
era lengua del Zéphyro enojado
del campo, altivo Rey, pues coronado
daba leyes de amar en su corteza.
- Escondióle su prenda airado viento,
y quedando sin brío, vio sin ella
ya verde oscura su esperanza verde.
- ¡Hai triste yo! Sin Amarilis bella
¿qué mucho me consumá un pensamiento
si un árbol sin su vid la vida pierde?"

(pág. 261-262)

Las observaciones que pueden hacerse examinando a primera vista ambos sonetos son muy sencillas: once de los catorce versos conservan no sólo la rima consonántica sino también las palabras; los versos 3, 6 y 11 están trasladados íntegramente por S. de Figueroa, exactamente en la misma colocación que presentaban en Carrillo; son pequetísimas las variantes que presentan los versos 1, 4, 5, 7, 8, y 13 igualmente en la misma po-

sición que el poeta de Baena, y son sólo cinco (el 2, 9, 10, 12 y 14) los endecasílabos que, aún conservando idéntico ritmo, varían las palabras en ellos introducidas (15).

Características similares se encuentran entre el soneto 12 de Carrillo, A la fama de un varón ilustre, y el que Damón le dirige a Menandro en el Discurso segundo de La Constante Amarilis (16). Lo más relevante que se puede señalar son las once rimas, iguales en ambos poemas, y el traslado íntegro de cinco versos, incluso de dos endecasílabos seguidos (4, 7-8 y 12-13), colocados exactamente en el mismo lugar en que aparecían en el soneto de Carrillo.

La utilización, pues, de estas poesías, fenómeno indudablemente desconcertante teniendo en cuenta que Carrillo era un joven poeta prácticamente desconocido en 1609, no debemos considerarlo como un demérito para Suárez de Figueroa porque lo que hace no es nada fácil. Conservar las mismas palabras al final del verso, atenerse a una rima obligada, e incluso conservar algunos endecasílabos en lugares concretos, implican una evidente dificultad y un cierto virtuosismo muy propio de los escritores barrocos.

Hasta aquí, por lo que se refiere a La Constante Amarilis y a Carrillo de Sotomayor. Pero veamos ahora qué participación tiene este poeta en El Pasajero al margen de las alusiones tan favorables que a él se le hacen en boca del Doctor y del Maestro.

En la Introducción que Randelli Romano hace a la edición de los sonetos de Carrillo, insinúa ligeramente la identidad del poeta con Don Luis, uno de los cuatro interlocutores que intervienen en el viaje figueroniano: "...don Luis -dicevamo- presenta qualche analogia con quel don Luis Carrillo che Figueroa incontrò al Puerto de Santa Maria (o forse in quell'occasione venne a conoscenza di quei sonetti che poi riprodusse a memoria ne La Constante Amarilis)" (17).

Profundizando en la insinuación de la Randelli, he encontrado alusiones bastante convincentes que parecen confirmar la identidad entre el personaje de Figueroa y el poeta andaluz.

En la presentación de los cuatro protagonistas de El Pasajero se dice de don Luis: "Dedicábase otro a la milicia; y aunque por su poca edad poco soldado, iba al reino de Nápoles con mediano sueldo, efecto más de favores que servicios" (pág. XV de la Introducción). No se tienen noticias seguras de la estancia de Carrillo en Italia pero uno de sus biógrafos insinúa que en uno de sus múltiples viajes por mar, tema constante en su producción poética, llegó hasta las

costas de Egipto y a Italia donde muy probablemente entró en contacto con el ambiente poético de su tiempo.

Si en la historia que el personaje don Luis cuenta de los primeros años de su vida hay elementos que no coinciden con los de Carrillo, hay también algunas otras alusiones que parecen favorecer la identificación; veamos algunas de ellas.

En torno a los primeros años del siglo XVII, Carrillo siente un apasionado pero breve amor por doña Gabriela de Loaisa y Mesía, hermana de su cuñado, que inesperadamente, cuando las relaciones de ambos parecían ir bien, se casa, en octubre de 1604, con un rico comerciante genovés, don Juan Pedro Veneroso, dejando sumido al poeta en un gran dolor del que tarda en recuperarse. De manera semejante Suárez de Figueroa hace contar a D. Luis su historia de amor: cuando conoce a esta joven doncella le "dejó sin pulsos aquel fuerte contrario, aquél valeroso combatiente que llaman Amor"; después de rondarla de noche y de día, y de seguirla todos los días a la iglesia, ella, al fin, accede y "firmamos ambos dos oédulas, quedando con esto públicas las secretas voluntades". Pero como la dama era de "rica y noble" familia y el padre la "juzgaba digna de ilustrísimo dueño" llega el triste desenlace de la historia: "ausentáronla del lugar a parte no sabida de mí, y con veloz presteza la entregaron a extraño dueño.

Afligióse la amante. Lloró, suspiró por la afición antigua. Lamentó la violencia; mas las caricias del reciente esposo escombraron las tristezas del corazón, y concedieron algún ocio al alma" (Alivio II, p. 45). Ante estos inesperados sucesos, el pobre Don Luis cree morir de dolor pero al final confiesa que de "tan desesperada resolución me divirtieron poco a poco sanos consejos".

Como se puede ver, ambas historias tienen muchos puntos en común y queda por exponer otro pequeño factor favorable: como ya he indicado, el marido de la amada de Carrillo era un comerciante genovés y aunque en su triste historia D. Luis no mencione la nacionalidad de ese "extraño dueño" que le arrebató a su dama, al comienzo de El Pasajero lanza una invectiva contra la ciudad de Génova y sus habitantes. Cuando el Doctor presenta las ciudades italianas, ya que es el único de los cuatro viajeros que las conoce, y al llegar a la de Génova habla de la costumbre que tienen sus habitantes de no dejar entrar a ningún extranjero con aumas, don Luis grita enérgicamente: "¿Las armas? Eso no: antes dejaré la vida que la espada, fiel compañera de mi persona y digna defensora de mi honor; y, si es posible, sólo por eso no llegaré a los confines de Génova. Gentil agravio, por cierto, desarmar a quien profesa milicia. No sé en qué fundan los ciudadanos tan odiosa costumbre, cuando ellos en todas partes, y particularmente en España, gozan

las mismas esenciones de los naturales". (Alivio I, pág. 6-7).

Otro hecho digno de mención es la aparición en las Obras completas de Carrillo de varias redondillas con temática amorosa. De la misma manera, el don Luis de El Pasajero insinúa que para expresar sus sentimientos a su amada, no le "salía la prosa del alma; el verso sí"; por eso decidió hacer, con ayuda de un amigo, "algunas redondillas" que le permitieran "exagerar su hermosura y muchas partes". Los versos sencillos y "sin enigmas" fueron del agrado de su dama pero añade con modestia "no más que por ser pequeños" (Alivio II, pág. 44).

En varias ocasiones el personaje figueroniano se nos presenta además de "guerrero aficionado a la espada" como un joven e inexperto amante de la poesía que escucha con entera devoción y atención las explicaciones y enseñanzas que sobre el arte poética hace el Doctor. Así cuando don Luis dice que ha escrito ya algunas poesías "no pocas ni mal trabajadas, aunque las he cobrado notable desamor, por ser claras y fáciles, después que llegó a mí noticia ser de ingeniosos escurecer los concetos y mezclar por las composiciones palabras desusadas y traídas del latín a nuestro vulgar" (II, pág. 59), el Doctor le corrige de esta idea y sus aclaraciones son doblemente significativas: por un lado no olvidemos que Carrillo de Sotomayor fue conside-

rado el primero de los poetas culteranos y precedente de Góngora, y por otro Figueroa nos da sus propias ideas sobre esta escuela tan en boga a comienzos de siglo. Dice el Doctor: "Vivís engañado en ambas cosas. No deben ser (enseña un docto moderno) los versos revueltos ni forzados; mas llanos, abiertos y corrientes, que no hagan dificultad a la inteligencia, si no es por historia o fábula. Con esta claridad suave, con esta limpieza, tersura y elegancia, con la fuerza de sentencias y afectos, se debe juntar la alteza del estilo. Mas, sobre todo, sin la claridad no puede la poesía mostrar su grandeza; porque donde no hay claridad no hay luz de entendimiento, y donde faltan estos dos medios no se puede conocer ni entender cosa. Y el poema que siendo claro tendría grandeza, careciendo de calidad es áspero y difícil" (II, p. 59).

Otro tipo de coincidencia que Figueroa toma de su amigo cordobés es la utilización de determinados nombres en sus poesías. En la obra de Carrillo se alternan tres nombres femeninos: Celia, Lisi (con la variante Lisis) y Laura, por no contar con los nombres de Antarda y Belisa que aparecen sólo en una ocasión. Y curiosamente, los dos primeros aparecerán en diversas composiciones de El Pasajero: mientras la amada del Doctor se llama Lisis o Lisi, como en las poesías carrillistas (18), el nombre de Celia aparece en cuatro ocasiones encarnando, precisamente, a la amada de don Luis: en un romance (p. 95-96) en el que pide al sol que detenga su

curso para poder contemplar durante más tiempo a su dama; en una larga serie de lirios amorosos (p. 156-158); en un soneto contra los ojos de la dama "prontos para el mal y tardíos para el bien" (p. 181); y, por último, en otro soneto amoroso dedicado a cantar la primera vez que vió a su amada (p. 293).

En el endecasílabo final de este último soneto encontramos también algo interesante. En ese verso bímembre:

"Amor, oprime a Celia, o libra a Fabio"

aparece, junto al nombre femenino, el de Fabio, que es precisamente el nombre poético utilizado a menudo por el propio Carrillo (19).

Pero aún hay dos cosas más en El Pasajero que demuestran la profunda huella que la calidad humana y la personalidad literaria de Carrillo de Sotomayor dejaron en Figueroa después de su intenso contacto en el Puerto de Santa María. Del mismo modo que en La Constante Amarilis utiliza unos sonetos de su amigo, ocho años después, en lo que se considera su obra cumbre, Suárez de Figueroa vuelve a utilizar dos endecasílabos de clara derivación carrillista sin señalar, como es en él habitual, la fuente. Me refiero a los dos últimos versos que Figueroa pone en boca del ermitaño que se encuentra en Sierra Morena y cuya historia se narra dentro de la vida del Doctor. El soneto, dedicado a "la presteza con que pasa todo, y cuán frágil

y caduco ser alcanzan las cosas de más vigor" termina así:

"mas ¿qué firme homenaje el tiempo deja,
que en brazos de sus alas no dé al viento?"

(p. 237)

que se corresponde con los dos últimos versos del primer terceto (20) del soneto 11 de Carrillo A la duración de un pensamiento:

"mas ¿qué homenaje deja el tiempo duro
que en brazos de sus alas no dé al viento"

(p. 68)

Ante este nuevo hecho curioso e inexplicable, Fiorenza Randelli Romano, en su afán de justificar la figura de Figueroa, plantea una teoría: "Forse don Luis e l'ermitaño rappresentano i due aspetti della personalità di Carrillo: poeta e guerriero l'uno, santo caballero l'altro" (21). Pero aunque ella saque todas sus conclusiones del propio texto de El Pasajero como cuando el ermitaño dice: "Yo, en edad ya de deciocho años, abracé con gusto la profesión militar... Fue la facción primera de mi noviciado la alteración de Granada, empresa regida por buenos capitanes..." (p. 232), hechos que coinciden con situaciones biográficas de Carrillo: precisamente a los 18 años fue nombrado Cuatralbo de las Galeras de España comenzando además su carrera militar combatiendo contra los Moros en la Sierra de Laguer; Sin embargo, en ese mismo texto puede sacarse la opinión contraria. En primer lugar, el ermitaño de la his-

toria de Figueroa es un hombre anciano "ornada cabeza y barba de hebras blanquísimas" y Carrillo murió muy joven, antes de cumplir los 30 años. Por otro lado frente al origen andaluz de Carrillo, el anciano personaje confiesa haber nacido en Madrid: "Nací en la famosa villa que eligió por morada el invectísimo Felipe. Mucho antes de verse aquel distrito tan feliz y honrado con la real presencia que hoy goza..." (p. 232). Y por último, el resto de la narración de su vida, está muy lejos de parecerse a la ajetreada vida que el joven Carrillo se vió obligado a hacer como consecuencia de su cargo militar.

Con la teoría de la Randelli, es decir, que la personalidad de Carrillo se desdobra en ambos personajes, los versos del soneto "sarebbero pienamente giustificati in bocca all'ermitaño, che se ne dichiara autore" y, por tanto, Figueroa no habría caído en el plagio que es lo único que ella pretende demostrar. Pero si no se está muy de acuerdo con esta identificación ¿qué justificación se puede nuevamente aducir a la inexplicable actitud de Figueroa quien, sin ninguna explicación, vuelvo a utilizar unos versos que no le pertenecían? La única explicación que encuentro es que en ese íntimo contanto literario entre ambos autores por poco más de un mes, Figueroa se hubiera quedado en la memoria con algunos versos de su amigo y años después le salieran espontánea e inconscientemente en sus propias composiciones poéticas.

Y ya para terminar esta larga serie de coincidencias, veamos otra alusión en El Pasajero a la fábula de Atis y Galatea, que se consideró como uno de los antecedentes del Polifemo gongorino (22) hasta que Dámaso Alonso trató de demostrar "que no hay un solo pasaje del Polifemo de Góngora que pueda suponerse "copiado" de Carrillo" dando, para ello una serie de aplastantes argumentos (23).

En una de las múltiples disertaciones de El Pasajero, el Doctor habla de la necesidad de incluir fábulas mitológicas en el interior de los versos: "Así las he usado las fábulas a menudo... En nuestros tiempos no sólo son admitidas como forasteras, sino como familiares y muy de casa, eligiéndolas ~~de~~ no pocas veces por asuntos principales. Tal fue con nombre de Polifemo la de Atis [sic] y Galatea, felicísimo parto de don Luis de Góngora, y tal el culto Faetón del Conde de Villamediana" (pág. 211). A continuación el mismo personaje confiesa que él trató de "ceñir la primera en un soneto, con sus partes integrantes de principio, medio y fin" (p.211). El soneto que "tengo en la memoria" y que recita tiene que ver muy poco con la fábula gongorina al mismo tiempo que demuestra haber leído la de Carrillo por utilizar la forma "Atis" (y no "Acis") que aparece en las dos ediciones de la Obras completas hechas por el hermano del poeta cordobés.

En relación con este soneto Dámaso Alonso

(24) hace dos observaciones muy interesantes:

1º: Al decir que la composición figueroniana guarda poca relación con Góngora, señala la fuente inmediata que, en este caso, es italiana. Desde el verso octavo hasta el final la poesía es traducción, casi literal, de "uno de los sonetos polémicos" de Marino (25).

2º: Que Suárez de Figueroa está dentro del gusto renacentista al tomar situaciones e imágenes dentro de la tradición ovidiana (26). Así observa que el cuarto endecasílabo del soneto de Figueroa:

"No tanto ardor por su rebelde Fedra
cuanto por Atis [sic] Galatea espira,
cuando el temor de las montañas mira
hecho muro el garzón, la ninfa yedra" (p.211)

repite la idea clásica de comparar el abrazo de los dos amantes con el de la yedra o vid que amorosamente se engarzan al muro o a los olmos. Esta idea, además de en Carrillo (27), se repite en otros poetas "porque la existencia del nexo poético amantes = vides y olmos, o amantes = vides y álamos, o amantes = muro y yedra, es sencillamente uno de los más usados tópicos de la poesía del siglo XVI, en la cual la referencia a uno de estos grupos de ideas traía consigo, en gran número de casos, la presentación inmediata del otro" (28). En efecto, por sólo citar algunos casos, el tópico puede rastrearse en Hurtado de Mendoza (29), en el

Aminta de Tasso y en la correspondiente traducción de Jáuregui (30), en el propio Góngora, mucho antes de utilizarlo en el Polidemo y un largo etcétera de autores.

---.---.---

Sin pretender encontrar una nueva justificación para la complejísima personalidad de Suárez de Figueroa, cabe pensar en la posibilidad, después de haber analizado en qué consistió su apropiación literaria en La Constante Amarilis y en El Pasajero, de que de forma totalmente consciente quiso rendir un homenaje a su amigo Luis Carrillo poniéndole presente en algunas composiciones poéticas de su novela pastoril y en algunos recuerdos aislados de lo que sería su obra más importante pretendiendo cumplir lo que había prometido: "... si tanto se concediere a mis escritos, en ellos ensalzaré incesablemente sus singulares dotes, para que en todo tiempo los estime y venere la posteridad" (31).

Tampoco conviene olvidar que con su actitud pudo muy bien querer demostrar que podía construir un soneto ajustándose a un tema, a una rima y a unos conceptos anteriormente utilizados, con la dificultad que eso suponía, no pretendiendo ocultar la semejanza que le unía con las poesías del malogrado poeta cordobés.

2.- FIGUEROA Y QUEVEDO

La relación entre ambos escritores no debió de ser muy intensa ya que, siendo los dos de muy parecido y retorcido carácter, debieron preferir no enfrentarse demasiado directamente.

En el capítulo de esta tesis dedicado al poema épico de Figueroa, la España defendida, hay un apartado donde se estudia la relación existente entre este título de Figueroa y un breve opúsculo de Quevedo titulado España defendida y los tiempos de ahora, de las calumnias de noveleros y sediciosos. La obra de Quevedo, de tipo político, fecha el manuscrito autógráfico en 1609, tres años antes de la publicación del poema de Figueroa, pero éste no debió de conocerla ya que la España defendida de Quevedo permaneció inédita hasta principios del siglo XX (32).

Una alusión clara a Quevedo, en la que yo no encuentro tan mala intención satírica como algunos críticos ven (Rodríguez Marín y Astrana Marín, por ejemplo), puede rastrearse en El Pasajero donde, criticando las malas artes de algunos nobles y caballeros, dice el Doctor: "Desean autorizarse los a quien cierto antojícojo (33) llamó caballeros chanflones, con afirmar de sí muchas

cosas, tan nuevas como las del Hipocentauro o Fénix (34), jamás vistos" (35).

Estas palabras tienen claramente presente un fragmento de Premáticas y aranceles generales atribuidos a Luevedo en donde el autor decía: "Habiendo visto las vanas presunciones de los medio hidalgos y de atrevidos hombrecillos que con poco temor se atreven a hurtar las ceremonias de los caballeros, hablando recio por la calle, haciendo mala letra en lo que escriben, pidiendo prestado y haciendo otras muchas ceremonias y cosas que sólo a los caballeros son lícitas, mandamos que a los tales los llamen caballeros chanflones (36), motilones y donados de la nobleza y hacia caballeros " (37).

3.- FIGUEROA Y RUIZ DE ALARCON

Los comienzos del siglo XVII presenciaron en España, y concretamente en Madrid como cuna de la Corte y capitalidad del Imperio, una de las más fuertes y agrias disputas entre literatos. Una de estas famosas "guerras literarias", de las que todos salían malheridos y ninguno victorioso, fue la entablada entre nuestro Figueroa y Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza.

Fueron muchas, según el estudio de Luis Fernández Guerra y Orbe (38), las razones por las que varios escritores españoles se metían con el dramaturgo mejicano, al que, sin duda, consideraban un advenedizo. Antes que con Figueroa, Ruiz de Alarcón tuvo que verse-las, entre otros, con el Conde de Villamediana y con Góngora.

No dudamos que Suárez de Figueroa hiciera sus ataques verbales y, por lo tanto, no se conservan pruebas de ellos, pero lo cierto es que el primero en atacar públicamente y por escrito fue el propio Alarcón entorno a 1613, si aceptamos la teoría de Fernández Guerra. Este asegura que las palabras puestas en boca del estudiante Zamudio en la Cueva de Salamanca van dirigidas contra Figueroa:

"Puesto esto ¿es mucho? Un letrado
 hay en ella, tan notado
 por tratante en decir mal,
 que en lugar de los recelos
 que dan las murmuraciones,
 sirven ya de informaciones
 en abono sus libelos;
 y su enemiga fortuna
 tanto su mal solicita,
 que por más honras que quita
 jamás le queda ninguna" (39)

Parece que Figueroa se diera por aludido y así, unos años después de aparecidas estas palabras, incluye en El Pasajero unos párrafos que parecen referirse a su contrincante literario. Apenas comenzado el "Alivio Segundo", el Doctor explica a Isidro, "sin ninguna mala intención ni ánimo de ofender", (40) la pésima costumbre de algunos de querer entrar en el gremio de la nobleza. Aunque el fragmento es un poco largo lo reproduzco a continuación por ser muy interesante:

"Conviene, pues, usar de modestia y cortesía en los principios, para que se olvide y borrar aquella nota que suele causar la improvisa mudanza de una esfera a otra. Reparo con justa causa en vuestro nombre [de Isidro] , poco acomodado para un don... No suena a propósito don Isidro como tampoco don Frutos, don Marcos, don Salvador, don Cebrián, don Domingo. Menos me cuadra en González; que si bien de cristiano viejo, es apellido común (41). Aunque en este particular fácil fuera prohibirse el más respetado y antiguo de Toledo, Manrique o Mendoza (42), pues saben hacer semejantes embellecos hasta los hijos de nadie, contrahechos y advenedizos (43). Por cierto, gran ventura alcanzan los plebeyos que, introduciéndose a pícaros (iba a decir a caballeros), les cupo en suerte nombre abultado y sobrenom-

bre campanudo: don Juan, don Sancho, don Alonso, don Gonzalo, don Rodrigo, etc.. Uno conocí (Dios le perdone) cuyo padre, siendo oficial de bien, un platero honrado como vos [como Isidro] (44), granjeó mediana hacienda, con que se le metió al hijo en el cuerpo este demonio que llaman caballería. Vínole a pelo el nombre... animóle una noche buenamente... la primer primicia desta locura, y amaneció hecho un don Pedro... Murió en este ínter el padre, cuya vida y oficio enfrenaba en alguna manera el apetito caballeril del hijo... Aquí fue el quitarse el mayorazgo (45) del todo la máscara. Abrió su casa para conversación... Es recibido entre galanes no estar con las piernas juntas, sino algo divididas, por el brío y gallardía de que así participa el cuerpo. Hasta en esto no quiso quedarse atrás nuestro don Pedro. Era de continuo aficionado a tal postura; mas ¡ay triste, que no procedía del uso, sino de mayor desgracia! Supe tenía entre las piernas un garbancillo casi como de uno de los que adornan el petril de la Puente Segoviana" (46).

Y por si este ataque no fuera suficiente, en otro lugar alude cruelmente a los defectos físicos del dramaturgo (47).

El ataque de Figueroa es seguido inmediatamente por el contraataque de Alarcón, que en 1617 tenía

empezadas tres comedias para la compañía de Vallejo, una de las más conocidas de la época. En las tres comedias -Las paredes oyen, La prueba de las promesas y Mudarse por mejorarse- hay alusiones contra Figueroa y según dice Fernández Guerra "ninguna de las indicadas comedias tan a propósito como Las paredes oyen para combatir decidida y valientemente la maledicencia... Al trazar el admirable cuadro... tuvo por modelos el poeta al Conde de Villamediana, a Góngora y a Suárez de Figueroa" (48). Los ataques de Alarcón son, como los de Figueroa, bastante fuertes pero "jamás descendió a brutales personalismos, como aquellos [sus adversarios] lo habían hecho. Se conforma simplemente con hacer ver lo necio de hablar mal de otros, pues la murmuración no solamente atrae enemigos, sino que los amigos no siempre la reservan..." (49).

En La prueba de las promesas hay en el acto III dos posibles alusiones a Figueroa: en una se alude a cierto crítico malévolo conocido de todos por su calva (50) y al final del mismo acto se ridiculiza a un escritor que sólo había escrito un libro en romance y una traducción del italiano:

"PRETENDIENTE 2º: Para que una plaza alcance
o el uno destos oficios
Me dad favor

TRISTAN: ¿Qué servicios?

PRETENDIENTE 2º: He escrito un libro en romance

TRISTAN: ¿Qué?
 PRETENDIENTE 2º: En romance.
 TRISTAN: Bien está.
 PRETENDIENTE 2º: Y también fui traductor
 de uno italiano, señor.
 TRISTAN: Señor, no negociará." (51)

Las ~~cl~~usiones más claras se encuentran en la tercera y última comedia de Alarcón, Mudarse por mejorarse (52), donde se introduce un escudero de nombre Figueroa. Nuevamente vuelven a ser dos las referencias a su enemigo: la primera parece aludir a que utilizaba un apellido que no le pertenecía por familia y la segunda a su mala lengua con todos.

En el primer caso más que un ataque contra Figueroa, parece una clara defensa de Alarcón para con su propio apellido Mendoza. El diálogo entre el Marqués y su criado Figueroa es el siguiente:

"MARQUES: Dígame ahora su nombre.
 FIGUEROA: Figueroa.
 RICARDO: ¡Una miseria!
 Es de la casa de Feria.
 MARQUES: Ese es solo un sobrenombre.
 FIGUEROA: No han de ser desvanecidos
 los pobres; que es muy cansado
 un hombre en humilde estado
 hecho un mapa de apellidos.

FIG.(cont.): Aun con solo un nombre, veo
que no me dejan vivir,
y hay quien ha dado en decir
que sin razón lo poseo.
Mas procuran de mil modos
los malsines murmurar;
que por Dios que al acostar
estamos desquitos todos.

MARQUES: Vos, en fin, ¿sois Figueroa?

FIGUEROA: Por lo menos me lo llamo" (53).

NOTAS

- (1) Esta fecha puede calcularse con bastante exactitud ya que Figueroa emprende viaje por Andalucía después del duelo que tiene con un abogado "...el último año de corte en Valladolid", (El Pasajero, pág. 225) y del que su contrincante "un letradón desvaído, finísimo zancarrón en leyes" sale muy mal parado (*Ibidem*, pág. 226).
- (2) El origen no cordobés de Carrillo había sido ya insinuado por Nicolás Antonio ("origine cordubensis, inibi, aut alio loco natus"), pero fue confirmado su nacimiento en Baena por Dámaso Alonso entre finales de 1575 o primeros meses de 1576. (Dámaso Alonso, Del Siglo de oro a este siglo de siglas, Madrid, Gredos, 1962, págs. 55-63).
- (3) En efecto, en los primeros años del 1600 comenzó su carrera de marino en la que alcanzó el grado de "cuatralbo de las galeras de España y consultado para general de las de Portugal" (Más datos pueden encontrarse en Alonso Carrillo Laso de Guzmán, Epítome del origen y descendencia de los Carrillo, Lisboa, 1639 (fols. 41 r. y 41 v.). Su ingreso como caballero de la Orden de Santiago tuvo lugar en mayo de 1604.

- (4) Entre uno y otro viaje Carrillo aprovechaba su estancia en tierra para acudir a tertulias literarias. Durante sus escalas en Cartagena mantenía contacto con Francisco Cascales y otros literatos murcianos y, por eso, no es de extrañar que en el Puerto de Santa María tuviera relación estrecha, al menos por una vez, con Suárez de Figueroa.
- (5) Siete años antes de escribir estas palabras, Figueroa había utilizado unos sonetos de su amigo en La Constante Amarilis. ¿Consideraba, quizás, esta inclusión de poesías de Carrillo como homenaje?
- (6) La madre de Carrillo de Sotomayor era doña Francisca de Valenzuela Fajardo de una noble familia murciana.
- (7) Efectivamente, el 22 de enero de 1610 moría don Luis, y su hermano don Alonso Carrillo, también poeta, recogiendo todo el material que encontró, lo entregó a la imprenta donde aparece con el título de Obras de don Luis Carrillo y Sotomayor, Madrid, Juan de la Cuesta, 1611. Como don Luis se limitó a recoger "los borradores... y no pudo, como persona ocupada, atender a la imprenta", la obra salió con tantos errores que dos años después (Madrid, Luis Sánchez, 1613), la familia costeó una segunda edición, con menos erratas que la anterior pero aún muy imperfecta y lejos de la categoría y cuidado que se merecía esa cuidadoso y "puro" poeta.

- (8) El Pasajero, ed. cit., págs. 281-282.
- (9) Erasmo Buceta, Carrillo de Sotomayor y Suárez de Figueroa, en R.F.E., VI (Madrid, 1919), págs. 299-305.
- (10) Ibidem, págs. 301-302.
- (11) Buceta seguía la edición príncipe de Carrillo (Madrid, 1611) hecha por su hermano, pero yo me basaré en una edición moderna, mucho más corregida, de Dámaso Alonso Poesías completas de Luis Carrillo de Sotomayor, Madrid, Signo, 1936, a la que se añade prólogo y notas.
- (12) Citaré, como siempre, por la edición de La Constante Amarilis más asequible: Madrid, 1781.
- (13) Ya Fiorenza Randelli Romano (Poesie di Luis Carrillo y Sotomayor, Firenze, Università degli Studi, 1971), había llegado a esta misma conclusión: "In realtà, se consideriamo gli incriminati sonetti non come creazione poetica a sè stante (in tal caso sarebbe ovvia la accusa de plagio), ma nel contesto de La Constante Amarilis, dobbiamo ammettere che, più che di furto, si tratta di una riproduzione quasi figurativa" (págs. 26-27).
- (14) Carrillo titula su soneto A unas flores presentadas
 - "Las honras, la osadía del verano,
 con que se ennobleció y atrevió el cielo
 - al mejor cielo del más fertil suelo-,
 hoy las traslada mi atrevida mano.

- Parece es por demás al que es tirano
de cuanta presunción honra su vuelo,
dar flores, si tus flores son recelo
a las del cielo, rostro soberano.
- Dallas es por demás, si estás segura
envidian de tu rostro las más bellas,
partes (y partes no, por no atreverse).
- ¡Ay, cuales, Celia, son!: da vida el vellas.
Flor eres. Mientras flor, de tu hermosura
coge la flor; que es flor, y ha de perderse".

(pág. 70)

En la Amarilis el pastor Arsindo dice:

- La pompa y osadía del verano, el
blasón con que cobró nobleza el suelo,
dando con su belleza envidia al cielo,
cortó el estío con ardiente mano.
- Los espejos del árbol más lozano,
que libre amenazó desprecio al yelo,
derribados dexó de Octubre el vuelo,
de escarcha los cubrió Diciembre cano.
- El soplo de Euro altivo y arrogante,
las altas cumbres hiere, el mar criza,
mas Zéphyro tras él matices vierte.
- Si en forma tal el año se desliza,
cobrando vario ser, vario semblante;
¿por qué no se podrá mudar mi suerte?"

(pág. 120)

(15) El tema central de ambos sonetos se centra en la idea, muy extendida en la literatura de los siglos XVI y XVII, de la fusión amorosa entre una débil planta enredadera y un poderoso árbol, con el que siempre se compara el poeta enamorado. La idea es la misma aunque el chopo de Carrillo se convierta en un álamo en la versión de Figueroa. Sobre este tema de comparar el abrazo de los enamorados con la fusión que se verifica entre la vid o la yedra y los árboles o los muros, véase el artículo de Dámaso Alonso La supuesta imitación por Góngora de la "Fábula de Acis y Galatea" en R.F.E., XIX (1932), págs. 355-358.

(16) Transcribo a continuación los sonetos completos para que puedan verse las semejanzas. El soneto nº12 dice:

- "Mayor la altiva frente que el Olvido
 (por más que, anciano, de su ser presume
 envidia sola a la arrogante pluma
 del cano volador nunca vencido),
- hoy de la frente alzáis, hoy atrevido
 pisáis (cual bajel suele blanca espuma)
 de la amarilla envidia -aunque presume
 más su amargo ladrar- su cuello erguido.
- Desde hoy, mientras viviere el arrogante
 Tojo, en su roja arena el mar de España,
 y del gran Betis las corrientes frías,
- en nombre recordáis, y en cuanto baña
 Tetis y alcanza con su frente Atlante:
 envidia de años y caducos días". (pág. 69)

que Damón transforma en:

- "Quien os ve no rezela que el olvido
vuestro ser y valor jamás consuma,
que ya teme a los dos la osada pluma
del cano volador nunca vencido.
- Menandro, con renombre merecido,
ufano hollaís la venenosa espuma
de la amarilla envidia aunque presuma
más su amargo ladrar su cuello erguido.
- Mientras el Tajo rico y arrogante
y el Betis caudaloso, al mar de España
émulos arrimaren sus corrientes,
- en nombre crecereis, y en quanto baña
Tetis, y alcanza con su frente Atlante,
norte seréis de venideras gentes". (p. 103)

(17) Fiorenza Randelli Romano, ob. cit., pág. 28.

(18) Aparece utilizado este nombre en dos ocasiones: en una canción en donde canta la muerte de su dama y el dolor que él siente (págs. 275-278) y en un soneto inspirado al ver "haciendo labor a mi divina Lisis sentada en un balcón" (pág. 293).

(19) Véase la Egloga primera y la Egloga segunda (ed. de Dámaso Alonso págs. 125-137 y 138-142 respectivamente) en las que Fabio dialoga con otro interlocutor.

- (20) Randelli Romano se equivoca al señalar los versos de Carrillo y dice que proceden "dall'ultima terzina del sonetto 11" (ob. cit., pág. 29)
- (21) Ibidem, pág. 29.
- (22) Véase L.-P. Thomas, Gongora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme y posteriormente Justo García Soriano, Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo en el Boletín de la Real Academia Española, XIII, (1962) cuad. LXV, págs. 591-629.
- (23) Dámaso Alonso, Una supuesta imitación por Góngora de la "Fábula de Acis y Galatea" en la Revista de Filología Española, XIX (1932), cuad. 4º págs. 349-387.
- (24) Ibidem, pág. 356.
- (25) Remito al capítulo de la relación de Figueroa con la literatura italiana donde se hace un estudio más detenido.
- (26) D. Alonso estudiando las "coincidencias entre todos los imitadores de la fábula" observa que "Toda la última parte del canto de Polifemo está en Carrillo traducida, con muy escasa variación, del original latino" de Ovidio. Y concluye "La diferencia entre Carrillo y Góngora es ésta: Carrillo tenía a la vista el original latino al tiempo de componer este largo pasaje de su

poema. Góngora lo había leído y olvidado, y al evocar genialmente en su imaginación las figuras de los personajes, surgió de vez en cuando y sin orden, el recuerdo de determinados lugares ovidianos" (Una supuesta imitación..., ob. cit. págs. 366-367n.)

- (27) Ya casi al final de la fábula de Atis y Galatea se lamenta la ninfa

"!Ay, yedra ingrata, a muro ajeno asida"

(Ver edición citada de Dámaso Alonso pág. 153).

- (28) D. Alonso, Una supuesta imitación..., ob. cit., p. 358.

- (29) En la Fábula de Adonis, Hipomene y Atalanta (en Libros Raros y Curiosos, XI), Hurtado de Mendoza dice:

"Nunca revueltas vides rodearon
el álamo con tantos embarazos,
ni la verde ni entretejida hiedra
se pegó tanto al árbol o a la piedra"(p. 244).

- (30) Torquato Tasso al comienzo de su Aminta hace decir a Dafne tratando de convencer a Silvia:

"... Con quanto affetto
e con ^{quanti} ~~quanti~~ iterati abbracciamenti
la vite s'avviticchia al suo marito..."

(acto I, esc. 1ª)

que Jáuregui traduce literalmente:

"Mirar puedes la vid, con cuánto afecto
y con cuántos abrazos repetidos
a su marido enlaza;" (ed. de J. Arca, p.48).

- (31) El Pasajero, pág. 282. En ninguna obra posterior vuelve a recordar, según había prometido, a Carrillo y sí, por el contrario, a Góngora a quien dedica un cariñoso recuerdo en el Pusílipo.
- (32) Hay una edición de esta obrita hecha por R. Selden Rose, Madrid, Boletín de la Real Academia de la Historia, 1916. Para datos más concretos relacionados con la semejanza de estas dos obras, remito al capítulo ya citado.
- (33) Parece aludir Figueroa con el término de antojicojo a los anteojos y a la cojera de Quevedo.
- (34) Según Astrana Marín el vallisoletano parece recordar a una poesía quevediana de 1612 titulada La Fénix que comenzaba:
- "Ave del yermo, que sola..."
- (35) El Pasajero, ed. cit. , pág. 298.
- (36) En el Diccionario de Autoridades se dice: "Chanflón: Lo tosco, basto, mal formado, sin pulidez ni arte. Se llama también la moneda mal formada, tosca y falsa, que no passa, ni se recibe".
- (37) Obras completas, edición de Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1943, pág.XII.

- (38) Luis Fernández Guerra y Orbe, Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Madrid, 1871.
- (39) Ruiz de Alarcón, La Cueva de Salamanca, Madrid, 1613, acto II, escena 2ª.
- (40) Dice el Doctor: "...Así... la última contendrá los requisitos necesarios en el que con buena intención ..., sin ser noble, tiene impulsos de parecerlo. No apartaré los ojos de lo general, porque deseo carezcan de dos documentos. Así, cuando se aleguen consecuencias y símiles, serán imaginados, no verdaderos, sólo para corroboración de lo que se dijere. ¡Cuán vil, cuán cobarde es la murmuración!... Es digno de alabanza el que muestra en toda parte ser bien intencionado... Loable será en este propósito apuntar solamente comunes excesos, defectos generales, para emendar lo reprehensible, por parentesco o vecindad..."(El Pasajero, ed. cit., pág. 35).
- (41) Fernández Guerra cree que se refiere al Ruiz, también "apellido común".
- (42) Nueva y clara alusión a Ruiz de Alarcón y Mendoza.
- (43) Alusión al defecto físico de Alarcón y a su procedencia mejicana. Finalizando el "Alivio cuarto" dice el Doctor: "Las Indias, para mí, no sé qué tienen de ma-

lo, que hasta su nombre aborrezco. Todo cuanto viene de allá es muy diferente, y aun opuesto, iba a decir, de lo que en España poseemos y gozamos. Pues los hombres (queden siempre reservados los buenos) 'qué redundantes, qué abundosos de palabras, qué estrechos de ánimo, qué inciertos de crédito y fe; cuán rendidos al interés, al ahorro! !Qué mal se avienen con los de acá...!' (El Pasajero, ed. cit., pág.147).

(44) El padre de Ruiz de Alarcón trabajó en las minas de plata de Tasco, en Colombia.

(45) Alarcón era el mayor de sus hermanos y por tanto era mayorazgo.

(46) El Pasajero, ed. cit., págs. 36-37.

(47) "...debe hallar repulsa en lo que desea, si ha de representar autoridad con la persona, mucho mayor es justo la halle el gimio en figura de hombre, el corcobado imprudente, el contrahecho ridículo, que dejado de la mano de Dios, pretendiere alguna plaza o puesto público".

(48) Luis Fernández Guerra, ob. cit., pág. 255.

(49) Crawford, Vida y obras..., ob. cit., págs. 63-64.

(50) El personaje de Tristán, secretario de Don Juan que

esconde al propio Alarcón, dice:

"Carácter que puede hacer
que un calvo no lo parezca.
bien habrá quien agradezca
que le enseñe el carácter.
¿Que la magia da cabello?
Por Dios, que he de denunciar
de cierto Momo, y vengar
mil ofendidos con ello.
Fuesto que la villa entera
vio que calvo anocheció,
y a la mañana sacó
abrigada la mollera".

(Acto III, esc. 2ª)

Cita tomada del libro de Crawford, ob. cit., págs. 64-65.

(51) Acto III, escena 5ª.

(52) Esta comedia se publicó también con otros títulos:

Dejar dicha por más dicha y Por mejoría mi casa de-
jaría.

(53) Ruiz de Alarcón, Mudarse por mejorarse, acto II, es-
cena 13ª. La segunda alusión a su mala lengua puede
leerse en el acto III, escena 2ª donde Leonor habla
con su criada Mencía:

"MENCIA: Si Figueróa porfía
que lleva puesta la proa
en eso.

LEONOR: ¿De Figueroa
haces tú caso, Mencía?

MENCIA: Hace libros.

LEONOR: El papel
echa a mal.

MENCIA: Pues por mil modos
dice en ellos mal de todos.

LEONOR: Y todos dellos y dél".



141/2

III. TEORIA LITERARIA

1.- SOBRE EL PLAGIO Y LA IMITACION EN EL SIGLO DE ORO

Mucho se ha hablado de la maledicencia de Suárez de Figueroa y simultáneamente de su falta de escrúpulos para copiar descaradamente obras y temas utilizados anteriormente por autores contemporáneos tanto nacionales como extranjeros.

Cierto es que, haciendo un recorrido por su producción literaria, nos encontramos con extrañas "coincidencias" que pueden desconcertar a un lector actual si no se le encuentra una posible explicación: un episodio o parte de su novela pastoril la Constante Amabilis deriva claramente del Aminta de Torquato Tasso, pero los puntos comunes no proceden de la obra original italiana sino que se enlazan automáticamente con la traducción que de dicha obra hizo al castellano Juan de Jáuregui. En esta misma obra conviene recordar que también se encuentra un número no pequeño de sonetos que guardan gran semejanza con los del poeta cordobés Carrillo de Sotomayor. Unos años más tarde, Figueroa publicó la España defendida que, como poema épico, recuerda a la Gerusalén tassiada. Y por último, entre algunas coincidencias de menor importancia, hay algunos críticos que creen encontrar en El Pasajero, sin duda la obra de Figueroa más original y una de las más interesantes de siglo XVII, algunas reminiscen-

cias de la Silva de varia lección de Pedro Mexía y del Viaje entretenido de Agustín de Rojas.

Tratándose de un tema tan tremendamente debatido y estando de por medio la reputación literaria de este escritor tan criticado en nuestra época, me propongo aclarar algunos puntos teniendo en cuenta que la crítica reciente trata de ser un poco más abierta y comprensiva si bien adopta, al mismo tiempo, posturas contradictorias (1).

Por todo ello, para centrar un poco el tema del plagio y la imitación, convendría hacer diversos apartados:

- A) las opiniones de los preceptistas de los siglos XVI y XVII y de otros escritores de creación, que o bien han dado precepto o han manifestado sus ideas al respecto.
- B) las opiniones de la crítica actual sobre los escritores que siguieron el canon de la imitación en la tan discutida etapa de la transición del Renacimiento al Barroco;
- C) y finalmente la postura adoptada por S. de Figueroa en dos campos distintos: como teórico de la literatura, a través de sus propias opiniones, y como prosista y poeta del siglo XVII dentro de la tendencia de otros escritores del momento.

A) Opiniones de preceptistas y escritores.

En el Siglo de Oro los conceptos de plagio e imitación estaban a la orden del día dentro de las teorías literarias, porque los escritores de la primera mitad del siglo XVII siguen insertos en la concepción de un mundo renacentista que fundía diversos elementos de la tradición anterior.

Frete al enorme número de preceptivas literarias que se publican en Italia por estos años, las imerezas en España son casi insignificantes y muchos escritores se lamentan de tener que escribir casi "a ciegas"(2). Por ello, como no pueden tener apoyo en una autoridad nacional que les oriente en el tema, buscan sus fuentes en los numerosos teóricos italianos (3).

Con unas decenas de años de retraso respecto a las preceptivas del país vecino, pero casi contemporánea a los últimos Discorsi de Tasso, aparece en Madrid en 1596 la obra más interesante y que estudia con mayor detenimiento la teoría aristotélica. Se refiere a la Philosophia Antigua Poética, de Alonso López Vinciano (4). La obra, que sigue el planteamiento típico de la mayoría de los diálogos italianos, es una inaudable aportación a la crítica literaria porque su autor tiene muy en cuen-

ta los gustos de sus contemporáneos conjugándolos con la idea poética de Aristóteles, al que él consideraba sumo maestro (5).

El Pinciano (6), después de decir en boca de Ugo, uno de los interlocutores, que "poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua o lenguaje", precisa lo que él entiende por imitación: "y porque este vocablo imitar podría poner alguna oscuridad, digo que imitar, remedar y contrahazer es una misma cosa y que la dicha imitación, remediamento y contrahachura es derramada en las obras de naturaleza y de arte" (I, 195).

Estas afirmaciones recogidas en la Epístola tercera demuestran claramente la devoción del humanista vallisoletano por la teoría de la "mimesis" aristotélica, aclarando cuál debe de ser la misión del escritor que, como demiurgo y no dios, no tiene que crear el mundo porque se lo encuentra ya creado (7). Pero ante este comportamiento del poeta frente a la obra de arte, López Pinciano plantea la diferencia existente entre la "imitación creadora" y la "apropiación literaria" a la que considera, como la crítica actual, un hurto reprochable. Estas son sus palabras: "Diferénciense en algunas diferencias, porque el autor que remeda a la naturaleza, es como retratador, y el que remeda al que remedió

a la naturaleza, es simple pintor. Así que el poema que inmediatamente remeda a la naturaleza y arte, es como retrato, y el que remodó al retrato, es como simple pintor. Y de aquí veréys de quanto más primor es la invención del poeta y primera imitación que no la segunda". (I, 197)

A través de este texto vemos que la primera imitación, llamada por él "invención del poeta", es de categoría y calidad superior a "quando un autor toma de otro alguna cosa y la pone en la obra que él haze", pero tampoco puede olvidarse la defensa de la imitación que, un poco más adelante, pone en boca de Fadrique: "alguna vez, la pintura que simple dezís venze al retrato, lo cual según el pintor y el pincel, acontece..." (I, 197) como en el caso de Virgilio "que tiene pinturas que sobrepujan al retrato, y imitaciones que venzieron al inventor, porque dexó en cosas a la pintura y siguió a la naturaleza misma. Y si los que imitan de tal manera imitasen, no sería mucho vituperio, antes grande hazana y digna de serlo" (I, 198).

Una postura similar había adoptado unos años antes el también humanista Francisco Sánchez de las Brozas desde la Universidad de Valladolid. En sus clases universitarias comenzó a hacer lo co-

mentarios a las poesías de Garcilaso poniendo de manifiesto la dependencia del poeta toledano no sólo de modelos del mundo clásico sino también italianos, especialmente del bucolismo de la Arcadia de Sannazaro. La noticia no fue bien aceptada en el ámbito literario español y por ello la reacción inmediata fue atacar directamente la labor realizada por el Brocense e indirectamente al mismo ~~de~~ Garcilaso por tener tantas deudas literarias (8).

La defensa del comentarista no se hizo esperar y, queriendo justificar su trabajo frente a todas las opiniones contrarias, Sánchez de las Brozas se convirtió en uno de los máximos defensores de la teoría de la imitación en el Siglo de Oro. El manifiesto de esta defensa apareció en el prólogo de la segunda edición de las Anotaciones y Enmiendas a las poesías de Garcilaso, (9) publicadas en Salamanca en 1581, y en las palabras dirigidas al lector explica el por qué se le ocurrió, animado por algunos amigos, publicar muchas de las notas que tenía sobre Garcilaso, resultando su intento mal interpretado: en vez de dar satisfacción a los múltiples partidarios del poeta toledano, su trabajo fue tan mal acogido como él mismo nos explica: "Apenas se divulgó este mi intento [de comentar a Garcilaso] quando luego sobre ello se levantaron diversas y contrarias

opiniones. Pero una de las que más cuenta se hace, es decir que con estas anotaciones más afrenta se hace al poeta que honra, pues por ella se descubren y manifiestan los hurtos que antes estaban encubiertos. Opinión por cierto indigna de respuesta si hablásemos con los muy doctos. Mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de poetas nuestra España tiene tan pocos se pueden contar dignos de este nombre, digo que no ay otra razón sino porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar." (10).

Si bien estas palabras muestran que Sánchez de las Brozas justificaba la imitación, su postura es ligeramente diferente con respecto al plagio, porque mientras López Inciano lo condenaba abiertamente, el Brocense lo identifica por completo con la más sencilla imitación, alejándose incluso de los otros preceptistas de la época: "Ningún poeta latino ay, que en su género no aya imitado a otros... así tomar a Homero sus versos y hacerlos propios, es erudición, que a pocos se comunica. Lo mismo se puede decir de nuestro poeta, que aplica y traslada los versos y sentencias de otros poetas, tan a su propósito, y con tanta destreza, que ya no se llaman ajenos, sino suyos; y más gloria merece por esto, que no si de su

cabeza lo compusiera, como lo afirma Horacio en su "Arte Poética" (11).

Estas afirmaciones tan exageradas no fueron aceptadas por muchos de sus contemporáneos y la oposición a ellas sigue encontrándose en algunos críticos actuales, entre los que Dámaso Alonso ha llegado a decir: "la imitación que el Brocense quería era la reproducción próxima (y a veces casi literal) de pasajes de Sannazaro o de otros poetas latinos o italianos" (12).

Prácticamente volvemos a encontrar la misma idea sobre la imitación en el Diálogo cuarto del Cisne de Apolo, de Luis de Alfonso de Carvallo (13). El autor, no muy conocido, es uno de los mejores teóricos de la preceptiva del s. XVII y no debe quedar a un lado en el estudio de las ideas literarias castellanas. La obra, planteada como un diálogo entre Carvallo, la Lictura, -que contesta a todas las cuestiones- y Zoylo, representante del vulgo, trata del tema que nos interesa en el capítulo VIII, De la inimitación, del contrahacer y hurtar ajenas poesías, y del cetón.

En distintos momentos del diálogo se habla de la imitación que es lícita en todas las artes:

"... porque nada bueno se puede en estos tiempos decir, sin tener a quien imitar en ello", si bien reconoce que la imitación sola no basta porque "con el uso y siguiendo a otros poetas, hazen algunas cosas que parecen buenas. Pero si no tienen más experiencia y arte que el imitar, será como la picaça que dize lo que dicen, arrimodando al hombre, mas si le preguntan si lo entiende, dirá que no sabe ni entiende más de imitar la voz del que lo dize"(II, pág.171). En sus palabras se observan algunos matices contrarios a la teoría del Brocense porque el capítulo está también dedicado a lo que él entiende por "contrahacer" y por "hurtar". Y mientras el primer concepto es completamente lícito, porque los poetas saben poner "un differente estylo, del que antes tenía", los seguidores del segundo concepto, según su opinión, "deverían ser castigados, como robadores de la hacienda y honra ajena" (14).

-. - .- - .-

Hemos visto hasta ahora las opiniones de tres importantes preceptistas pero para completar el tema sería interesante conocer el criterio utilizado por otros escritores en campos literarios diversos. Así voy a exponer, de forma esquemática, las ideas de Carrillo de Sotomayor sobre la imitación en poesía, de Luis Cabrera de Córdoba en historia, y de

- Gian Battista Marino para tener así una pequeña noción de las tendencias de la crítica literaria y de la erudición poética en Italia entre los siglos XVI y XVII.

Don Luis Carrillo de Sotomayor fue uno de los amigos de Cristóbal Suárez de Figueroa a quien éste alabó en varias ocasiones después de su muerte en 1610. Muchas de sus obras se publicaron póstumas en 1611 y entre ellas el Libro de la Erudición Poética, que se considera el manifiesto doctrinal de la poesía culturana. Sus palabras demuestran una y otra vez cómo justifica la teoría de la imitación pero basada casi exclusivamente en la poesía de los antiguos: defiende lo que llama "docta dificultad" que no es sino el hermetismo característico de su escuela y dice que "la Poesía usada de algunos modernos deste tiempo, siendo imitadora de los antiguos, será la buena, y imitándolos, se ha de tratar con su agudeza, elocuciones y imitaciones y no ignorar de todas las ciencias los puntos que se les ofrecieren..." (15).

De unos años más tarde son las consideraciones del también cordobés Luis Cabrera que, aunque historiador, expone unas teorías sobre la imitación muy importantes dentro del siglo XVII. Para él la imitación literaria es una técnica artística absolutamente necesaria en todo tipo de obra porque "sin imitar

tarde o nunca o con excesivo trabajo, tanto en las ciencias como en las artes, se alcanza la perfección que se desea... Imitando se adquiere con menor trabajo, cuidado, diligencia y uso, lo que no pudo el ingenio sin la imitación, igualando si no excediendo a los imitados" (16). Cabrera no defiende claramente el hurto literario pero un poco más adelante aconseja copiar "no sólo las sentencias, mas del artificio y de las palabras algo, con prudencia y aptitud" (pág. 150).

El tema de la imitación interesó también a los preceptistas italianos posteriores al Renacimiento, levantando numerosas polémicas. En Italia, uno de los poetas más acusados de plagio por la crítica fue el napolitano Gian Battista Marino al que sienten muy "ligado" a la poesía latina y española. En 1620 aparece en Milán la primera edición de La Sampogna, con una serie de idilios pastoriles y, como prólogo, una carta dirigida a Claudio Achillini para defenderse con todos los argumentos a su alcance, de los ataques lanzados contra él por sus colegas contemporáneos. (17)

Sus explicaciones, muy interesantes dentro de la teoría literaria italiana, no pueden, sin embargo, considerarse objetivas ni científicas porque busca exclusivamente su defensa acumulando una gran amargura y resentimiento contra sus acusadores. En deter-

minados puntos sus palabras van a coincidir con las teorías de la época; así dice que la semejanza entre dos escritores puede darse con tres finalidades: "o a fine de tradurre, o a fine d'imitare, o a fine di rubare" (18), siendo las dos últimas las que ahora nos interesan. Lo que entiende por "imitazione" no es la que "dice Aristototele essere propria del poeta... ma quella che c'insegna a seguir le vestigia de'maestri più celebri che prima di noi hanno scritto" (19). Y después de decir que "tutti gli uomini sogliono essere tirati dalla propria inclinazione naturale ad imitare" confiesa que él también practicó en ocasiones esta costumbre (20) junto a la del "rubare", si bien prueba: "la differenza ch'è tra il furto e l'imitazione" (21).

Para terminar ya con las teorías del poeta italiano hay un punto que me parece muy curioso y casi anecdótico ya que, tanto es el afán de Marino por defenderse de las acusaciones que cayeron sobre él, que ingenuamente alude a la gran cantidad de tópicos comunes que hay en la literatura; y así, al ser utilizados por muchos escritores, parece encontrarse entre ellos una dependencia que es casual y no consciente: "A caso non solo non è impossibile ma è facile essermi accaduto, e non pur con latini o spagnuoli, ezi andio d'altre lingue, perciocchè chi scrive molto non può far di non servirsi d'alcuni luoghi

temi comuni, che possono di leggieri essere stati investigati da altri. Le cose belle sono poche e tutti gl'intelletti acuti, quando entrano nella speculazione d'un soggetto, corrono dietro alla traccia del meglio, onde non è maraviglia se talora s'abbattono nel medesimo, nè mi par poco in questo secolo, dove si ritrova occupata la maggior parte delle bellezze principali, quanto tra molte cose ordinarie se reca in mezzo qualche dilicatura gentile" (22).

-. -.- -. -

Dejando aparte a los preceptistas y a los escritores que tienen opiniones propias, cuyas teorías pueden ser aceptadas o no por los que verdaderamente se dedican a la literatura, podemos preguntarnos sobre la postura de los escritores del siglo XVII ante el derecho del creador de imitar fuentes anteriores ya utilizadas por otros escritores clásicos o contemporáneos.

Quizás el punto de partida sea el considerar que el Siglo de Oro utiliza la literatura como profesión y por ello coexisten lo que podemos llamar dos planteamientos opuestos: los que identificaban plagio e imitación y lo consideraban favorable porque demostraba cultura y capacidad de asimilación en el poeta imitador, o los que lo reprobaban duramente

como auténtico robo literario. Muchas veces en un mismo escritor podían confluír ambas teorías: criticar el plagio cuando se sentían copiados y simultáneamente utilizarlo en otras ocasiones, atreviéndose además a confesarlo. Puede servir de ejemplo el comportamiento de Lope de Vega (23). El comediógrafo madrileño, a menudo robado no sólo por poetas españoles sino también italianos, odiaba profundamente a los que utilizaban el plagio con toda naturalidad. A veces sus ataques son virulentos y con rasgos de amargura (24) pero en otras ocasiones emplea una gracia fina y sutil; así cuando se compara con un sastre que dibuja, con jaboncillo, las señales que sus aprendices y ayudantes se limitarán a cortar siguiendo las líneas anteriormente marcadas por el maestro(25).

Sin embargo, junto a estas acusaciones, el mismo Lope confiesa haber utilizado modelos italianos para la composición de La Jerusalén Conquistada:

"En el fin imité quantos poetas
claros celebra Italia; ..."

aunque no especifica hasta qué punto los ha tenido presentes (26).

También Cervantes habla con cautela del plagio y la imitación condenando el primero pero justificando la segunda: "Item se advierte no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso

ajeno y lo encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco"(27).

Poetas de la escuela sevillana ven en la literatura "toscana", que para ellos es sinónimo de italiana, modelos clásicos dignos de imitar y, si bien rehúsan por principio la técnica de la imitación servil de temas y formas, consideran que la posible dependencia de estos poetas constituye un enriquecimiento cultural, pudiendo incluso superar al autor imitado con una serie de aportaciones personales (28).

Si hasta este momento me he limitado a citar casos en los que se critica una imitación demasiado profunda, sería curioso, para terminar, proponer la opinión de otro comentarista de Garcilaso, el Maestro Francisco de Medina, también, como Herrera, poeta y humanista de la escuela sevillana, que no acepta la demasiada "improvisación" de los poetas españoles y la llega a considerar como uno de los mayores defectos de nuestra literatura: "...pero, puesto que derraman palabras vestidas con ímactu natural, antes que asentadas con el artificio que piden las leyes de su profesión. Las cuales o nunca vinieron a su noticia, o si acaso las alcanzaron, les pareció que la exención de España no estaba rendida a sujeción estrecha" (29).

Como resumen final de las diversas opiniones vistas hasta ahora, se podría decir que la imitación, como forma de cultura, es casi siempre tolerada. Lo difícil es establecer el límite de lo que se puede considerar o un alarde literario o un robo por parte del escritor imitador.

B) La crítica reciente y el problema de la imitación

Ante el tema que estamos tratando la crítica reciente comenzó adoptando una postura rígida e intransigente, porque partía del rechazo propio de nuestra concepción actual no sólo ante el plagio sino también ante la imitación. Desde Menéndez Pelayo y considerando el concepto de originalidad según los cánones del siglo XX, se comenzó a incrementar la lista negra de escritores que, de alguna manera, habían seguido las formas de sus predecesores sin pararse quizás a considerar los cambios de gusto y de técnica que han tenido lugar a lo largo de tres o cuatro siglos (30).

Según este criterio moderno de originalidad, traspasado a tantos siglos atrás, muchas de las mejores figuras de la literatura española e italiana de la época renacentista y barroca comenzaron a per-

der prestigio. Los grandes escritores como Garcilaso, Cervantes, Lope de Vega, Góngora y otros muchos, se salvaron porque, aparte su valor intrínseco, la crítica hizo caso omiso de las confesiones de imitación que ellos mismos hicieron o sus comentaristas reconocieron; otros escritores, en cambio, considerados de segunda fila, sufrieron el que sus obras fueran censuradas sin ningún estudio detenido ni razonado. Y en este caso podemos incluir, entre otros, a Cristóbal de Mesa y, naturalmente, a Cristóbal Suárez de Figueroa.

Afortunadamente, de unos decenios para acá esa cierta intransigencia de un Menéndez Pelayo se ha visto suavizada y el estudio de la calidad de un escritor del siglo XVI o XVII se centra en las ideas estéticas dominantes en esa misma época histórica. Un autor culto que imitaba un texto clásico era fiel a los cánones estéticos que estaban de moda y a nosotros nos corresponde considerar cuál fue, en su momento, el aprovechamiento del modelo que se propuso seguir y qué cualidades literarias lo caracterizan, tratando, incluso, de descubrir en él cierta originalidad. Con palabras similares Dámaso Alonso trató de proteger la fama de imitador de Góngora y su opinión no está muy lejos de la defensa de la imitación de López Binciano: "Es inútil buscar en esta época el rabioso prurito moderno de la originalidad, que hace

que una de las normas primeras para medir una obra de arte consista hoy en apreciar lo que la separa, lo que la distingue de las obras anteriores... Para juzgar una obra hay, pues, que saber encontrar la originalidad dentro de la imitación" (31).

Sin referirse exactamente al tema de la imitación tal como lo estoy planteando, Carlos Bousoño estudia la originalidad artística partiendo del hecho de que "hoy gustamos más de un estilo cuanto más personal sea", y si precisamente "valoramos tanto la individualidad estilística es porque creemos: primero, en la individualidad de la persona, y segundo, porque creemos también que la individualidad de la persona, bien que imaginaria, es lo que se expresa en la obra de arte" (32). Me interesa la opinión de Bousoño - aunque él se fija más en el terreno de los escritores españoles a caballo entre los siglos XIX y XX-, en cuanto encuadra al escritor en el contexto social e histórico al que pertenece.

Por ello, considera un error destacar la individualidad o personalidad de un autor ya que la "gruesa corteza social" que le rodea forma también parte de su intimidad y de su yo. Su postura puede quedar reflejada en este párrafo: "Si lo que el arte expresa es ese yo (y su modo de ver el mundo), forzosamente ha de expresarse en toda su extensión y pro-

fundidad el amelio ingrediente colectivo que ese yo incluye, y en el que, por definición, todos los escritores coetáneos han de coincidir. Pedirle al escritor que no coincida, o que sólo coincida mínimamente con los otros de su tiempo, es pedirle indobidamente la extirpación de una parte esencial de su ser. Pero justamente esa fue la exorbitante y esencial pretensión de la poética "contemporánea", cuyo individualismo lo hace suponer como más y mejor yo, el que se separa y aísla de su circunstancia" (33).

Decía antes al comenzar a citar a Boussoffio que sus ideas no encajaban totalmente con mi planteamiento en esta cuestión. El cree que con el avance de las ciencias, y sobre todo con la idea copernicana de que la tierra gira en torno al sol, el hombre del siglo XVI, y aún más el del XVII, desarrolla un mayor individualismo junto al afán desmesurado de la originalidad. No estoy de acuerdo con este punto por lo que respecta a la literatura ya que los escritores del siglo XVII, casi sin excepción, imitan sin demasiada preocupación y, en muchos casos, con una clara falta de escrúpulos. En realidad, lo que ocurre es que los escritores barrocos buscan la originalidad en el retorcimiento y recurrimiento de los conceptos. No es, por tanto, incompatible con la imitación, ya que, de alguna manera, se transforma lo copiado.

Partiendo, pues, de estas premisas nos encontramos que la mayoría de los autores del llamado Siglo de Oro, observan con una increíble minuciosidad los cánones poéticos del maestro que van a seguir; a éstos añaden sus cualidades literarias y después de un lento trabajo de experimentos poéticos, utilizan el modelo pero siguiendo sus propias exigencias y necesidades narrativas. Las palabras de Caravaggi pueden ser muy clarificadoras y, aunque él se refiere a la imitación que Cristóbal de Mesa hace de la Gerusalemme Liberata de Tasso, sus opiniones pueden aplicarse a cualquier otro escritor en las mismas circunstancias: "Ricostruire perciò il sistema con cui un poeta spagnolo metteva a profitto la lezione di un maestro italiano significa, in ultima istanza, ripercorrere le linee di un itinerario spirituale attraverso il quale la letteratura ispanica s'impadroniva di strumenti espressivi collaudati e si preparava a una rigogliosa produzione autonoma. E nel caso specifico di Cristóbal de Mesa, significa in primo luogo appurare la capacità esotetica di un autore che dai contatti con il Tasso rimase profondamente sconvolto, per sua stessa ammissione, fino a rinnovare in modo considerevole i propri moduli espressivi" (34).

Hay también quien ve en la imitación una forma de progresar la sociedad. Es este el caso de

José Antonio Maravall (35) que opina que en la imitación pueden rastrearse diferentes etapas: romedar, imitar, asimilar y, finalmente, superar al poeta imitado. Partiendo de estas consideraciones no cabe duda que el escritor renacentista o barroco pretende llegar a la perfección superando modelos anteriores y esa "perfectibilidad [es] otra base del progreso humano".

He dejado para el final las teorías de Maravall porque, en cierto sentido, pueden servir para enlazar e introducir en el tema a Suárez de Figueroa. Cuando éste confiesa haber tenido presente a Tasso al redactar la España defendida, dice con orgullo que el poeta italiano también siguió modelos latinos y obtuvo como resultado una obra perfecta como lo demuestra el título que él le otorga de "Príncipe de la poesía heroica". Dentro de los límites de la modestia, Figueroa no pretende decir que su poema épico sea superior en calidad a la Gerusalemme Liberata, pero cree que, de alguna manera, todo escritor, en teoría, está capacitado para superar y perfeccionar el modelo que ha pretendido seguir. Superación y perfección eran los conceptos que también utilizaba Maravall y por eso me han servido como nexo de unión.

C) La postura de Suárez de Figueroa

El último apartado de este tema dedicado al plagio y la imitación está reservado para Suárez de Figueroa que, como todo escritor de su época, utiliza ambos siempre que puede y, a veces, sin demasiado complejo de culpabilidad. Trataré de insertar simultáneamente en este capítulo sus ideas como preceptista teórico y sus usos como escritor ya que son abundantes las citas que se pueden extraer de su propia producción literaria y que hubieran podido formar parte de su prometida Poética Española que, desgraciadamente, nunca llegó a ver la luz (36).

Es éste un tema que a Figueroa le preocupa ya que, para él, la imitación no está reñida con la calidad literaria de una obra de arte; sin embargo, simultáneamente, se siente acosado por las críticas que recibe por parte de sus contemporáneos y trata de defenderse aprovechando todos los medios que encuentra a su alcance.

Como ya he dicho en otro momento de este capítulo que no es lo mismo ser acusado de imitar que de plagiar, voy a hacer dos pequeños apartados dedicados a aclarar la postura teórica de Figueroa en ambos casos —a pesar de que muchas veces es muy di-

fácil delimitar uno y otro concepto-, y un último destinado a presentar lo que plagia o imita en algunas de sus obras.

a) Imitación

Son varias las ocasiones en que Figueroa se dedica a tratar de este tema (en la Constante Amarilis, España defendida, El Pasajero, Varias noticias, Pusilipo...) y los puntos en común de sus conclusiones son muchos, de lo que se deduce que sus opiniones resultan bastante coherentes y sistematizadas.

En un soneto escrito, según confiesa, en su juventud, (precisamente cuando se ocupaba más de la Poesía), pero publicado ya en una obra de madurez, resume unas cuantas ideas al respecto:

- Dévense al arte aciertos y primores
Como al pinzel ornato y hermosura
Ingenio solo es campo sin cultura,
Productor de espinas y de flores.
- Imita siempre el sabio a los mejores,
Con quien se eleva a la mayor altura;
Que la luz natural es casi oscura,
No bañada de ajenos resplandores.
- En oro assienta, pues, piedra brillante,
El que adelanta frases y conceptos;

De vestido común formando galas:
 -Qu'es Icaro, o Faetón precipitante,
 Y al número se roba de discretos,
 Quien fía en sí, o en aparentes alas (37).

El poema es suficientemente expresivo: sólo el escritor "sabio" sabe imitar y demostrará una sabiduría mayor cuanto mejor sepa seleccionar los textos, con los que conseguirá elevarse "a la mayor altura". El "ingenio solo" o "la luz natural" no son suficientes ya que sin "ajenos resplandores" se conseguirá un "campo sin cultura / productor de espinas y de flores". Lo ideal es lograr dentro de las galas de ese "vestido común", que es la tradición literaria, una obra que sea lo más perfecta posible en el campo del arte y la naturaleza (38).

Un punto en común entre muchos escritores de esta época es considerar que la imitación de grandes poetas clásicos no sólo es permisible sino que revaloriza la obra posterior; es decir, una obra será mejor cuanto más vaya avalada por buenos escritores. Figueroa no podía estar al margen de esta tendencia que, como digo, era habitual en el Siglo de Oro (39) y así escribe en el Fuñilipo alabando a Góngora: "Todos estos muestrazos se deven imitar con toda diligencia, siendo entre todos más dichosamente culto quien más les beviere el espíritu, elevándose

como ellos y alçándose a lo superior de sus más altos pensamientos" (págs. 195-196). Y más adelante prosigue: "La primera clase de los mayores ingenios se fueron imitando unos a otros, Virgilio a Homero y a Teócrito; a Virgilio el Tasso, y así los demás. Antes sin la imitación, serán los aciertos difíciles y todo lo que se dixere de cortes reales" (p. 196). Para conseguir, pues, la perfección hay que saber imitar a los antiguos y modernos según Figueroa pone en boca de Florencio, uno de los interlocutores de Eusilipo: "Para la consumada perfección de todo lo bueno, es importantissima la imitación; y esto no sólo en lo acendrado de las costumbres sino también en la excelencia de lo que se escribe" (p. 194).

Y para terminar con las citas sobre este tema incluidas en el Eusilipo se puede señalar el diálogo entablado entre algunos de los personajes de la obra. El más joven, Laureano, interviene para decir que no todos los autores defienden la imitación ya que "muchos ay de contrario parecer, teniendo por valentía más ingeniosa buscar nuevos rumbos de elegancia, huyendo de lo ya dicho y apartándose de los términos más trillados y comunes", a lo que el sensato y maduro Ricardo le responde que éstos harán bien si se separan "de los [términos] comunes y trillados... mas no en las fórmulas y nombres de las cosas" (p. 194) citando a continuación ejemplos de las tonterías co-

metidas por muchos de ellos.

La misma idea de que todo escritor debe tratar de perfeccionar la obra primera y de aumentarla, aunque el tema central fuera imitado, se repite en Varias noticias importantes a la humana comunicación, idea aplicada no sólo a los profesionales de la literatura sino también a los de otras ciencias: "El mismo desmayo se apodera de los profesores de ciencias, pareciéndoles no poderse ya decir cosa, que antes no esté dicha. Conocido error es éste. Conviene aumentar con la propia invención la doctrina de los predecesores. Cortos fueron los principios de las disciplinas; puesto que la mayor dificultad consistió en hallarlas. Después por la industria de los hombres sabios recibieron aumento poco a poco, corrigiendo lo mal observado, y supliendo lo pretermitido sic ".

- . - . -

Unido al término de la imitación, aunque superior a ella, está la emulación, que consiste también en imitar, pero tratando de superar el modelo imitado. El mismo Figueroa parece contradecirse de todo lo dicho anteriormente ya que afirma, en boca de Rosardo, al comienzo de la "Junta sexta" del Pusilipo y después de una gran albanza dirigida a Góngora, que entre ambos conceptos "...solo la emulación es lícita; términos que entre sí difieren mucho; siendo la última permitida, por fundarse en virtuosa com-

petencia. Esta conviene para imitarle en lo exquisito, llenándose de aquel ardor, que puede sutilizar la mente. Las frutas del jardín ageno son buenas, y las del propio no malas" (págs. 260-261).

b) Plagio.

Si bien el plagio ha sido considerado en todas las épocas peor que la imitación, en la nuestra su utilización se considera realmente deshonrosa por el concepto de individualidad y originalidad extendido después del Romanticismo (40). Por todo ello una vez más tenemos que recordar que no es justo juzgar con nuestros criterios y esquemas estéticos la actitud de los escritores del Siglo de Oro.

Como el problema preocupaba a todos ellos, no es de extrañar que también en Suárez de Figueroa esté latente, como lo demuestra el hecho de que en muchas de sus obras aparezca la inquietud por el plagio. Las dos posturas que aparentemente adopta, -por un lado la de despreocupación o desfachatez al utilizarlo y, por otro, la crítica abierta hacia los que lo utilizan-, pueden confluir en el deseo de justificación que constantemente emplea frente a sus contemporáneos.

No cabe duda que el carácter difícil del Dr. Fi

gueroa o su sinceridad y crítica mordaz tuvieron que influir a la hora de convertirse en el blanco de los ataques que muchos escritores le lanzaron. Nunca sabremos, sin embargo, si esos ataques fueron tantos como Figueroa parece darnos a entender o si fueron, en gran parte, una especie de manía persecutoria de la que, para librarse o curarse en salud, salía en su propia defensa en casi todas las obras, bien en el cuerpo de las mismas o en los preliminares y dedicatorias (41).

Como método también de defensa puede considerarse el que utiliza en el interesante prólogo de Varias noticias importantes a la humana comunicación (1621), y es el que se refiere a la tendencia a relacionar los temas comunes de una moda o género literario con la idea de plagio. En esta obra, penúltima de su producción, trata de justificar los argumentos no originales que ha utilizado en obras anteriores porque "poco se puede ofrecer que ya no se halle dicho, o por lo menos imaginado. Rózanse con unas materias mismas casi todos los escritores, en cuya conformidad avisa el común lenguaje: si quieres alcanzar lo que ha de ser, recorre a leer lo que ha sido". Sin embargo, no por ser cosas conocidas y ya tratadas por otros, el autor segundo debe descuidar el estilo, sino que debe tener mucho más cuidado: "Con todo, no se podrá negar ser artificio ingenioso explicar con curioso estilo las cosas más entre todos comunes y de la antigüedad más repetidas. Abrácese, se

gún esto, las advertencias que parecieran a propósito, sin embarcarse con la insuficiencia, o fragilidad de quien las propone, pues por humilde no merece ingratitude, ni ser correspondido con mengua el jardinero que de ajenas plantas coge y ofrece regaladas frutas".

El lugar donde sin duda Figueroa habla con más claridad del plagio es en El Pasajero. En la obra pueden encontrarse abundantes ejemplos con los que el Doctor o bien aconseja descaradamente a sus compañeros de viaje que aumenten sus obras con aportaciones ajenas, o bien critica el mal tan extendido en la época de plagiar temas ya tratados, o bien confiesa, a veces con humildad y otras con altanería, que él también se ha apropiado de composiciones que no le pertenecían.

El consejo de juntar poesías de otros escritores en una obra propia va dirigido a D. Luis, que alternaba su profesión de militar con su vocación de poeta. El joven, que siente verdaderos deseos de publicar un libro no está seguro de que los "legajos de poesías atrasadas" escritos en diversos momentos de su pasión amorosa, "serán todos dignos de publicación" y tiene miedo de que si se pone a seleccionar las mejores composiciones, no "se podrá juntar cantidad bastante a formar un libro de justo cuerpo". La respuesta del Doctor no se hace esperar y se desarrolla en los siguientes términos: "¿Eso os daba cuidado? Perdedle desde luego;

que el remedio es fácil y a pedir de boca. Los libros que se componen de varios centones no inducen obligación de ser pequeños o grandes, puesto que está en mano del autor medir su fin con gusto, y así, cesa la dificultad del cuánto. Al corto caudal de propias poesías podeis aplicar el suplemento de las ajenas, con que os hallareis por extremo aliviado. El daño consistiera sólo en que vuestro libro fuera como información de letrado: nada propio, todo ajeno; mas habiendo mucho de casa, ¿qué importa pedir al vecino algo prestado para lucir en semejante fiesta?!"

La solución del experto llena de desconcierto al novel poeta que replica "Bien estoy con eso; pero los que leyeren la obra, ¿no llamarán hurtos a esos socorros? ¿No juzgarán pobre ingenio el del autor? ¿No darán título de descaramiento a su necesidad?". En la contestación posterior de Figueroa, en boca siempre del Doctor, hay además de descaro (42) que es en lo único en lo que se ha fijado hasta ahora la crítica, una gran desesperanza por esa utilización del plagio en la literatura de su época. Hay, sobre todo, un deseo de auto-defensa por sobrevivir en el mundo cruel que le rodea. Sus palabras están llenas de dolor, de profundidad y de desánimo y muy lejos de la superficialidad que siempre se le atribuye: "Tengo por fruslería la nota de descarado. Es campo espaciosísimo el de la murmuración, y aunque componga el libro, iba a decir, una inteligencia

celeste, no han de faltar achaques a la envidia, a la mala intención, para batir los dientes y morderle, por más humildad que se muestre en el prólogo. Todos cuantos escriben en todo género de facultades son cornejas vestidas de ajenas plumas. Publíquese la obra; vanse los ojos a lo menos bueno, y murmúralo la lengua. Son otros lince de aprovechamientos; que así se llaman hoy los hurtos. Pasan algunos días, y, al cabo, el preso se da por libre; olvídase todo, y, por lo menos el autor engorda con las maldiciones y dineros que sacó del trabajo... Basta que es de gozques ruines roer talones, y de ánimos herir a espalda vuelta, y esto hácenlo sólo poetillas jacarandinos, vinolentos y juglares".

No debemos, sin embargo, olvidar que no es sólo la crítica moderna la que no ha comprendido la reacción o las palabras de Figueroa, ya que en el mismo libro, don Luis, interlocutor del Doctor en este tema, después de este largo discurso parece no haberse enterado de la amargura que encerraban estas palabras y, fijándose en lo más superficial y en lo que exclusivamente le interesa, contesta: "Dios os consuele en vuestras melancolías. Vuelto me habeis el alma al cuerpo. Inviolable ley será para mí tan pródiga advertencia. Pienso hacer muchos insertos en el jardín de mi librillo; que no suelen ser los que rinden fruta menos sabrosa. Por lo menos, me agradecerán el contexto, el estilo, y, juntamente, ha-

ber plantado en mi viña sarmientos de buena ley, aunque ajenos" (43).

c) Los plagios e imitaciones del propio Figueroa.

Sin embargo, al margen de lo que Figueroa pueda aconsejar o criticar en los demás, podemos ver ahora brevemente su actitud personal ante el plagio en las obras más discutidas de su producción y que más han despertado a los estudiosos del tema. Estas obras son, sin duda alguna, La constante Amarilis y la España defendida ya que el resto de las obras o son de otro carácter o son traducciones reconocidas como tales. En relación con las traducciones, también requiere una pequeña puntualización la que él llama versión de la Plaza universal de todas ciencias y artes, ya que por tratarse de un traslado del italiano no parece encajar a primera vista dentro del tema del plagio del que casi rozan los límites.

De ninguna de estas obras voy a hacer un estudio minucioso porque el tema está tratado en extensión en los capítulos correspondientes dedicados a cada obra, pero sí expondré un resumen de las conclusiones a las que he llegado en esos capítulos.

= = = = =

Es sabido, que La Constante Amarilis fue una obra de encargo y, por si fuera poco, de ejecución en muy breve tiempo, dos meses según nos confiesa el autor, que ni tenía experiencia en el género pastoril ni la temática bucólica le atraía excesivamente. A todos estos condicionamientos tendremos que añadir que Figueroa no conocía a la dama a la que tenía que ensalzar y a la que tenía que calificar de "hermosísima, de sumamente discreta y a maravilla constante". A pesar de que su primera respuesta fue negativa, las circunstancias y las promesas de "pródigas cortesías de ofertas y palabras", le obligaron a aceptar el odiado encargo (44)

Todas estas premisas parecen servir de justificación al insólito escritor de Valladolid para componer la obra encargada con múltiples retales de otros escritores: los nombres de Sannazaro, Tasso, Guarini, Montemayor, Jâuregui, Carrillo de Sotomayor..., están presentes de muy diversas maneras en la amalgama hecha por Figueroa.

No es de extrañar, pues, la aparición de los tres nombres emblemáticos de la literatura pastoril italiana: por un lado Sannazaro y Tasso, porque pueden considerarse como "lugares comunes" a los que acudieron, casi sin excepción, todos los escritores del género; por otro, puede extrañar que la semejanza con Il Pastor fido de Guarini no sea mucho mayor, no sólo porque es-

tá más cercana en el tiempo (45) sino porque, como se sabe, fue incluso traducida al castellano por el propio Figueroa; además no en una sola ocasión sino en dos diferentes, en 1602 y en 1609, el mismo año de publicación de La constante Amarilis. Es evidente que no debió gustarle excesivamente a Figueroa el planteamiento de la obra italiana cuando no quiso aprovechar de ella muchos más elementos que hubiera podido incorporar sin excesiva dificultad en su nuevo trabajo (46). Para hacer esta afirmación no me basé en cotejar solamente las posibles semejanzas existentes entre el original de Guarini y la Amarilis figueroniana, sino que traté de compararlas simultáneamente con los dos textos de las traducciones castellanas hechas por el propio Figueroa. Y los resultados no correspondieron a lo que a priori me figuraba.

Tampoco fueron espectaculares las conclusiones al comparar la novela pastoril en honor del matrimonio de los marqueses de Cañete con la Diana de Montemayor, ya que las similitudes entre ambas son escasas y las que se encuentran se deben a que Figueroa escribió su Constante Amarilis en una época bastante tardía y pudo refundir y utilizar, además de las fuentes italianas que ya se verán en otro lugar, elementos del género pastoril español del que Jorge de Montemayor es el más fiel representante.

Hasta ahora ninguna de las fuentes utilizadas por Figueroa en su novela pastoril, parece entrar en el capítulo del plagio pero no ocurre lo mismo con los otros dos nombres que también están presentes en la obra, Carrillo de Sotomayor y Juan de Jáuregui. Aquí sí que nos encontramos con uno de los plagios más evidentes y más desconcertantes de la literatura española.

Como se verá con mayor detenimiento en el capítulo dedicado a la relación de Figueroa con otros escritores, éste se relacionó bastante íntimamente con Luis Carrillo, por espacio de mes o mes y medio, en el Puerto de Santa María entorno al año de 1606. Los lazos de amistad se debieron ver reforzados por intercambios de tipo cultural ya que ambos escritores estaban interesados por cuestiones de teoría literaria.

Tres años después de este encuentro, incluso volvieron juntos a la Corte "gozando... de alegrísimo viaje", Figueroa intercala entre los 41 sonetos de su Amarilis, ocho que guardan una cierta relación con los aparecidos entre las Obras póstumas publicadas por el hermano menor de Carrillo. De los ocho, puede encontrarse justificación a la aparición de seis, pero el resto, y sobre todo en un caso, Figueroa traslada, con desfachatez desconcertante, un soneto del que en El Pasajero considera su amigo; de los catorce versos obligados

que componen esta composición poética, once conservan las mismas palabras de final de verso y por si esto fuera poco tres endecasílabos están trasladados íntegramente mientras otros seis introducen sólo ligerísimas variantes (47).

Años después, y aunque nos salgamos del ámbito de la novela pastoril, Carrillo vuelve a estar presente en El Pasajero en unos versos y en dos o tres breves alusiones más. Posteriormente no vuelve a aparecer la figura de Carrillo en ninguna de las obras del escritor de Valladolid.

Parece mentira que en La constante Amarilis su autor haya podido refundir tantos y tan variados elementos. Pues bien, de todos ellos queda aún por analizar el más desconcertante y curioso: el que se refiere a la presencia del Aminta en la novela pastoril.

Cuando la Wellington rastreó las fuentes italianas en la obra de Figueroa (48) observó que la de Tasso era más fuerte que la de Sannazaro o Guarini, pero no indicó al citar los párrafos imitados, que lo que señala como derivado de Tasso es mucho más evidente si se compara con la traducción menos conocida del Aminta hecha por Jáuregui y publicada en Roma en 1607.

El estudio de la semejanza de la Amarilis figue

roniana con la traducción castellana ha sido analizada por Joaquín Arce en un libro sobre la trayectoria de Tasso en la poesía española (49) y, con más detenimiento, en un artículo donde se precisan muchos más detalles (50). Como se anticipa en el título del artículo, el autor compara en doble columna ambos textos y en ellos se puede observar cómo Figueroa, en numerosos fragmentos, prosifica casi literalmente el texto poético de la primera traducción del Aminta del sevillano Juan de Jáuregui.

En este último caso el más inquietante e inexplicable de todos los utilizados por Figueroa en su intento de "enlazar unas con otras escaleras hasta la cantidad necesaria" y así formar "prestándole algunos sus alas" la extensión exigida de la novela pastoril encargada por el señor de Cañete en honor de su futura esposa. Y, sin embargo, aunque tampoco en esta ocasión cita nombres ni fuentes, no parece del todo evidente que quisiera ocultarlas ya que son "precisamente los mejores, los más conocidos episodios del Aminta, los que pasan a la narración pastoril". (51).

Como en el capítulo de la tesis correspondiente al análisis de las diversas fuentes que confluyen en la Contante Amarilis se hace un estudio más detenido y minucioso, me limitaré a colocar aquí, como muestra, un fragmento del episodio más conocido del Aminta tassesco:

el episodio de la abeja.

Mediado el Discurso segundo de la Amarilis, uno de los pastores más ancianos, Rosanio, se lamenta de que las costumbres pastoriles se vayan perdiendo y decide contar una aventura amorosa que le sucedió en su juventud. Su narración se limita a prosificar lo que en la versión de Jáuregui estaba en verso, y por ese motivo se separan éstos con barras verticales. Obsérvese la enorme semejanza entre ambos textos:

Jáuregui

S. de Figueroa

"Pues yo, que hasta entonces/otra ninguna cosa deseaba/ que la agradable lumbre de sus ojos/y sus palabras dulces..., entonces me encendió nuevo/deseo/de arrimar a los suyos estos labios;/ y con mayor astucia y más aviso/que nunca había tenido (¡mira cuanto/el amor sutiliza nuestro ingenio!)/se me ofreció un engaño con que en breve/llegar pudiese a conseguir mi intento;/y fue

"Yo, pues, que no deseaba hasta aquel punto otra cosa que el agradable resplandor de sus ojos y la dulzura de sus palabras, sentí entonces encenderme de nuevo deseo de acercar mis labios a los suyos; y con mayor astucia y aviso que nunca había tenido (mira cuánto sutiliza el amor nuestro ingenio) se me ofreció un engaño con que poder en breve llegar a conseguir mi intento, y fue que, fingiendo me había pi-

Jaúregui

S. de Figueroa

desta manera: que fingien-
do/me había picado una fu-
riosa abeja/el labio bajo,
comencé a dolerme/de suer-
te que el remedio que la
lengua/no demandaba, el
rostro le pedía./ La sim-
plecilla Silvia, /piadosa
de mi mal, se ofreció lue-
go/con el remedio a la en-
gañosa herida,/y hizo ¡ay
triste! mucho más crecida/
y más mortal mi herida ver-
dadera,/cuando llegó sus
labios a los míos" (52).

cado una abeja en el labio
de abajo, comencé a quejar-
me de suerte que pedía el
rostro la salud que la len-
gua no osaba pedir. La sim-
plecilla Ardenia piadosa
de mi mal se ofreció luego
con el remedio a la herida
engañosa, haciendo más cre-
cida y mortal la verdadera,
cuando llegó sus labios a
los venturosos míos" (53).

Figueroa tiene cuidado de no emplear los versos de Jaúregui en ninguna de las setenta composiciones poéticas que hay en la Amarilis, e intenta cuidadosamente que en ningún momento su prosa se sienta influida por la cadencia rítmica de los versos, endecasílabos o heptasílabos, que traslada con toda fidelidad. Joaquín Arce observa que "el logro de la andadura narrativa se obtiene, en la mayor parte de los casos, con esfuerzos mínimos, con la trasmutación del orden de las palabras,

el añadido o supresión de epítetos o la adopción de períodos propios de la forma prosificada" (54).

= = = = =

Otra obra que ha levantado polémicas en el campo de la imitación, aunque en esta ocasión el autor lo confiesa, es la España defendida en cuyo prólogo Figueroa reconoce su dependencia de Tasso "Príncipe de la Poesía Heroyca". Sus palabras son suficientemente aclaratorias: "A este pues, insigne en los requisitos apuntados, imité en esta obra, y con tanto rigor en parte de la traza, y en dos, o tres lugares de la batalla entre Orlando y Bernardo, que casi se puede llamar versión de la de Tancredo y Argante: supuesto me valí hasta de sus mismas comparaciones" (55).

Esta intención de confesar humildemente la fuente principal de su poema épico se mitiga, aunque no desaparece, en la edición posterior de la obra (Nápoles 1644), que se presenta erróneamente en la portada como "quinta impresión".

La nueva edición ofrece, en líneas generales, un texto mucho más elaborado y corregido y, por ello, también el prólogo muestra unas ligeras pero significativas variantes que en el caso del fragmento citado anteriormente, son las siguientes: "A este pues [según sus

palabras "Príncipe de los números Epicos"] , insigne en los requisitos apuntados, imité en parte de la invención deste argumento, llevado de la costumbre común en que los últimos autores de fábricas semejantes, siempre estamparon las huellas de los primeros".

También es interesante, por lo que respecta a la complicada personalidad de Figueroa, observar su distinta actitud en ambas ediciones tratando de justificar su trabajo como autor original ante las críticas adversas que él siempre supuso le acosaban. En la primera edición, después de afirmar su dependencia de Tasso, continúa: "... (téngase desde luego cuenta con esto, no imagine el censor se pretende encubrir o pasar de salto éste, que él llamará hurto), y ojalá tuviera yo talento para trasladarle todo en nuestra lengua con la misma elegancia, y énfasi, que ~~suen~~ en la suya, que entendiera lisongearla con semejante ocupación".

El tono de modestia que se desprende de estas palabras no se parece en nada con el utilizado en la edición napolitana donde una amarga agresividad le inclinaba a escribir: "Bien sé estimarán los entendidos este trabajo, como conocedores de lo que cuesta qualquier sudor estudioso; y assí dellos, no de los idiotas, opuestos a toda erudición, reconoceré lo que mereciere de alabanza. Sigue el incapaz el estilo del torpe animal Bonaso, que por no ceder, que por no aprender, o por

escaparse de aplaudir, despide de sí péssimos olores de murmuración".

Lo cierto es que, aunque Figueroa en esta obra confiese sus fuentes, un estudio detenido de ellas como hace Crawford (56), demuestra que sus deudas literarias con el mundo italiano son mayores que las que él mismo reconoce. En efecto, Figueroa sólo habla de su dependencia de la Gerusalemme liberata cuando también algunos pasajes del Orlando furioso pueden rastrearse en su poema épico (57). La obra de Ariosto, sin embargo, no es muy del agrado de Figueroa, quien en algunas ocasiones critica su tema inmoral y las malas traducciones castellanas que se hicieron en la época.

El hecho de que el autor español prefiera tener presente a Tasso (58) se debe a dos razones fundamentales: la primera porque en toda la épica hispana el influjo de Ariosto, predominante en la segunda mitad del siglo XVI, deja paso, a partir aproximadamente de 1590, al de la Gerusalemme. La segunda razón, y probablemente más importante, porque el tono histórico y religioso de la obra de Tasso, encajaba mejor con el carácter de Figueroa, cuyo espíritu reformista le hace cambiar o incluso eliminar algunas octavas de la edición de 1612 en la nueva redacción de la España defendida de 1644. (59).

Aunque no puedan darse unas normas muy precisas, puede observarse que, en líneas generales, Suárez de Figueroa se fija más en los elementos espectaculares que aparecían en el poema italiano. Así prefiere detener más su imitación en los grandes movimientos de masas de los ejércitos, en el concilio de demonios, en la expresión y gestos de los principales personajes, en sus reacciones y amores, etc.

Véanse algunos ejemplos significativos en los que casi se puede hablar de traducción:

- F.: "Ya el ronco son de la Tartárea trompa
llama los tenebrosos moradores" (1612, III, 2)

. . .

- T.: "Chiama gli abitator de l'ombre eterne
il rauco son de la tartarea tromba"
(Gerus., IV, 3)

o este otro caso del final de la España defendida:

- F.: "Moría Orlando y qual vivió, moría,
en lugar de quixarse amenazava;
fueron bravas, horrendas y ferozes
sus postreras acciones y sus voces"
(1612, XIV, 70)

. . .

T.: "Moriva Argante, e tal moria qual visse:
 minacciava morendo e non languia.
 Superbi, formidabili e feroci
 gli ultimi moti fur, l'ultime voci" (XIX, 26)

Muchos más ejemplos, en los que se ve el intento de Figueroa de trasladar no sólo la secuencia rítmica del verso tassesco sino de trasladar incluso la misma rima conservando idéntica palabra, pueden verse en el capítulo dedicado a la relación del autor con la literatura italiana y más concretamente en su vinculación con Tasso.

= = = = =

Si han sido varias las ocasiones en las que me he referido a la crítica desfavorable que Figueroa tuvo que soportar por una mala interpretación de su personalidad o de sus obras, en el caso que nos ocupa de dependencia directa de otro escritor, los críticos han adoptado una actitud benévola con la Plaza universal de todas ciencias y artes.

Como es sabido, Figueroa traslada del autor italiano Tommaso Garzoni su Piazza universale di tutte le professioni, que, según aparece en la misma portada

de la primera edición, es "Parte traducida del Toscano y parte compuesta", idea repetida posteriormente en el prólogo: "... fue mi intento a atender más a perfeccionar, que a traducir, escogiendo lo mejor de lo recogido". Creyendo en sus palabras y no profundizando en la obra, podríamos pensar lo que dice Crawford: "El libro de Figueroa es, en general, un exacto traslado del original italiano, pero omitió algunos párrafos que sólo importaban especialmente a los lectores italianos, y agregó algo que creyó de interés en la versión española" (60).

Como el tema lo trato con minuciosidad en el capítulo correspondiente al estudio de la Plaza universal, me limito aquí a señalar cómo el traductor, en este caso, sabe con sus palabras embaucar a los lectores pero, eso sí, manteniéndose siempre a salvo de un posible ataque o murmuración. Da a entender y así lo interpreta un investigador como Crawford, que su traducción no sólo tiene una gran parte de originalidad, sino incluso que sabe seleccionar los temas útiles o inútiles para los lectores españoles de mentalidad diferente a los italianos a los que iba dirigida la primitiva obra.

Por tanto, si no podemos exactamente hablar aquí de plagio o imitación, porque Figueroa nos habla de traducción, sí se puede observar que, no leyendo con demasiada atención la obra miscelánea, el traductor juega

con el equívoco de que el lector piense que muchos de sus capítulos son originales cuando lo que, en realidad, hace es un resumen de la extensísima obra italiana (61).

2.- LA TRADUCCION.

Son bastante interesantes dentro de la teoría literaria, las opiniones de Figueroa sobre la traducción ya que, como experto traductor del portugués y sobretodo del italiano, fue un profesional destacado en este campo no estudiado con todo el interés que se merece.

A lo largo de diversas obras Figueroa deja caer sus impresiones, bien como traductor que justifica o trata de justificar su trabajo ante críticas adversas, bien como teórico que opina objetivamente como debe de ser la buena traducción.

Las teorías que circulaban en la época sobre la labor de los traductores no eran siempre demasiado favorables como pueden verse en las palabras que Cervantes hace decir a Don Quijote ya avanzada la segunda par

te del libro: "...me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés; que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz" (63). Por si este juicio no fuera suficiente, Cervantes añade que "... el traducir de lenguas fáciles [y el italiano y el portugués así eran consideradas], ni arguye ingenio, ni elocución, como no le arguye el que traslada, ni el que copia un papel de otro papel".

Aunque estas palabras están dichas en 1615, era éste un criterio bastante extendido con anterioridad apoyándose, sin duda, en las pésimas traducciones italianas que circulaban en nuestra península desde finales del siglo XVI. El mismo Figueroa recoge muestras de ello y critica, con la dureza que le caracteriza, a los malos traductores (64).

Sin embargo, los especialistas en el tema saben que traducir no es fácil y por eso tratan de salir al paso, con sus explicaciones, de las opiniones que aseguran que el traductor no tiene ningún mérito. En el prólogo de la primera traducción de El Pastor fido (Nápoles, 1602), Figueroa advierte: "Finalmente ya se alcanza la dificultad de traduzir, pues ha de ser retratar al vivo y no pintar a gusto. Negócio es fastidioso ha-

ver de yr asido siempre a palabras y concetos agenos, y por esta razón tendrán excusa las faltas y descuidos que en la presente traducción se hallaren...".

De parecida opinión es Juan de Jáuregui que, unos años después (Roma, julio de 1607), justifica su versión castellana del Aminta de Tasso en la Dedicatoria a Don Fernando Enríquez de Ribera: "Yo quisiera en mi translación no haberla tratado mal, por no ofender a su autor, de quien soy por extremo aficionado: mas no sé si me lo consiente la gran dificultad del interpretar, trabajo de que salen casi todos desgraciadamente..." y después de explicar algunos de los problemas con los que se encontró en su trabajo, continúa: "Propongo algunas dificultades, para certificar tras ellas a V.E. que ha sido trabajada esta pequeña obra no con poca diligencia, procurando ablandar sus asperezas, de manera que no muestre la versión haber sacado de sus quicios el lenguaje castellano"(65).

Es curioso que Figueroa y Jáuregui coincidan en las líneas fundamentales de sus razonamientos cuando ambos nombres aparecerán nuevamente juntos en la conocida y elogiosa frase cervantina: "Fuera desta cuenta las malas traducciones de las llamadas lenguas fáciles van los dos famosos traductores: el uno, el Doctor Cristóbal de Figueroa, en su Pastor fido, y el otro don Juan de Jáuregui, en su Aminta, donde felizmente ponen en du

da cuál es la traducción, o cuál el original". (66)

A pesar del elogio de Cervantes Figueroa sabe que, aunque una traducción fiel es sumamente difícil, este trabajo nunca puede competir con el original por mucho que se esmere el traductor (67). Piensa, además, que la mayor dificultad de esta penosa y poca lucida tarea son las frases especializadas y los modismos: "Hazen sobre todo difíciles las versiones, los motes y equívocos forasteros, tan propios y naturales en cada lengua, que en otra no se pueden explicar con igual én fasi y gracia. Todo esto es causa de no aver merecido jamás el trasladador más suficiente, la propia alabanza que el autor primero, por más que se esfuerce a sen tir lo contrario". (68).

Más opiniones teóricas se encuentran en otras obras de Figueroa y así ocurre en la traducción de la Plaza. Garzoni, autor original de la Piazza universale (69), habla dentro de las diversas profesiones, de los traductores haciendo una lista de los nombres más conocidos del momento. El español, hasta este punto del "Discurso", sigue fielmente al autor italiano pero sustituye muchos de los nombres que no eran interesantes para el público español por un fragmento original: "Para el acierto de las traducciones sería menester heredasse el Traductor (siendo possible) hasta las ideas y espíritu del Autor que se traduce. Sobre todo se ha de poner cuy

dado en la elección de palabras, buscando las frases propias, que tengan mayor energía y parentesco con las extrañas; porque la alteza y énfasi de los concetos no se deslustre, y pierda mucho de su decoro. Pocos supieron acudir a esta obligación; puesto les pareció cumplirán sólo con darse a entender de cualquier modo que fuesse. Assí por este descuido (no sé si diga incapacidad) sacaron a luz traducciones tan floxas por una parte, y por otra tan duras, que es imposible dexarlas de poner debaxo los pies, por particular menoscabo de sus dueños. Testigos desta verdad pueden ser los desfigurados Ariosto, Tasso y Virgilio, que con ser dechados de erudición y elegancia, y por esso tan queridos de todos, los desconocemos, y abominamos por la mala interpretación que se hizo dellos" (70).

Dos años más tarde de la publicación de la Plaza, da a conocer El Pasajero, obra en la que vuelve a exponer las mismas ideas casi con idénticas palabras (71). Y que el tema le preocupa lo demuestra al repetir las, una vez más, en otra obra posterior, Varias noticias. (72).

3.- LA HISTORIA.

Como hemos visto, Figueroa tiene abundantes opiniones sobre la traducción y es, al mismo tiempo, un traductor. No ocurre, sin embargo lo mismo con la historia ya que su teoría sobre este tema no es demasiado abundante a pesar de haber escrito la biografía de Don Diego Hurtado de Mendoza (Hechos...) y de haber traducido del portugués uno de los libros del jesuita Fernão Guerreiro.

Las opiniones que pueden leerse en las aprobaciones de su historia biográfica son bastante elogiosas: Alonso Remón la considera "...con mucha erudición y fidelidad..." y cree que será muy útil "...para animar a otros cavalleros moços..." que sigan los ejemplos de buen proceder del protagonista. La segunda aprobación de Antonio de Herrera alaba los mismos puntos y así dice: "...hallo que la historia está muy bien texida y ordenada y que va siempre con la verdad en toda ella; y para que con buenos exemplos se anime la nobleza castellana a servir a su Rey y Señor y ganar perpetua honra y fama".

Me he fijado precisamente en estas citas concretas porque son los puntos clave de la teoría de Figue-

roa sobre la prosa histórica: fin moral, erudición del autor y fidelidad absoluta de los hechos que se narran. Un resumen de todas estas ideas está recogido en el "Alivio" segundo de El Pasajero, donde, con el pretexto de animar a Don Luis para que se dedique a las letras, le expone las ventajas y los inconvenientes de la obra histórica por si fuera éste el asunto elegido.

Lo primero que hay que hacer es buscar a un digno protagonista ("sujetos hábiles y capaces para historiar, con que tan dignos hechos cobrarán sus merecidos resplandores y el nombre perpetuo que le era debido" (73)) y después hay que tratar de conseguir "un fin, que es el de enseñanza,... por aprovechar con la narración de públicos negocios o particulares acciones, no comunes, sino singulares y famosas" (74).

La erudición y autenticidad histórica son también fundamentales para este género literario como se deduce de las palabras de don Luis que contesta aterrado a la propuesta del Doctor: "¿Por qué camino, según eso, [antes se había dicho que la historia era "testimonio de los tiempos; luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida y mensajera de la antigüedad"], pudiera yo sacar a luz historia acertada, si carezco de erudición, de inteligencia y práctica para narrar no solamente los hechos, sino rastrear también la razón con

que se hicieron, y juntamente los consejos y motivos que pudieron intervenir en los casos? Sin esto, son menester papeles; que escribir sin comprobar antes, es propio de fábula que historia" (75).

Y en el mismo Doctor el que lamenta con amargura que en España, y sobre todo los contemporáneos, no utilizan "los preceptos que publica el arte", dando pie a las censuras de los historiadores extranjeros que critican las hazañas, e incluso la existencia, de nuestros más famosos héroes (76), idea que vuelve a repetirse en Varias noticias donde se afirma que, a causa de los malos historiadores que proliferan en España, se están perdiendo nuestras mejores historias (77).

4.- EL TEATRO.

Parece evidente que Figueroa tomó partido en la encarnizada discusión que a comienzos del siglo XVII atacaba el teatro nacional y las nuevas reglas que Lope proponía. Como en otro lugar de este trabajo se alude y se aportan datos a esta polémica (78), no los voy a repetir nuevamente aquí, limitándome a resumir los puntos claves de la teoría sobre el teatro de Figueroa,

autor que nunca escribió ningún tipo de comedias.

Figueroa se cuida mucho de no citar el nombre de Lope en sus ataques, tanto en los añadidos personales de La Plaza universal, -terminada, como se sabe, en 1612- ni unos años después en El Pasajero, obras en las que expone claramente sus puntos de vista al respecto. Sin embargo, aunque no se mencionen nombres, su prosa es directa y, entre líneas, alude constantemente a su oponente que no tardó en contestarle con acritud y en atacarle con sarcasmo.

El Prof. Entrambasaguas asegura que las duras críticas de Figueroa son obra de un escritor mediocre, envidioso de la fama de Lope e incapaz de escribir una sola pieza teatral de los centenares que salieron de la pluma del Fénix. Mi opinión al respecto no es tan tajante: es cierto que el vallisoletano no tiene la categoría literaria de las grandes figuras de la literatura aérea española, pero sus obras no caen dentro de la mediocridad como muy bien puede verse en el estudio pormenorizado que se hace de ellas en esta Tesis. Figueroa es un profesional de las leyes que escribe en momentos aislados de su vida -por eso su producción literaria no es tan extensa como la de sus contemporáneos-. Es un crítico de las costumbres y de la sociedad que le tocó vivir y, sobre todo, es un clásico de la teoría

literaria. Partiendo de esta idea, es lógico que su concepción tradicional de la comedia no encajase con las nuevas normas que Lope estaba tratando de incorporar al teatro nacional del siglo XVII.

La crítica y el ataque figueroniano no van, pues, dirigidas contra la persona de Lope al que cita elogiosamente con su nombre en La Plaza universal, precisamente un poco después de haber criticado las reglas de teatro al uso: "Entre españoles, un Lope de Rueda, un Belarde, único en el lenguaje antiguo; un famoso Lope de Vega, Tárrega, Aguilar, Miguel Sánchez, Miguel de Cervantes, Mira de Mescua, Luis Vélez, Gaspar de Avila, y otros" (79). Lo subrayado es mío, pero obsérvese que de toda la lista de nombres que Figueroa añade a la traducción italiana, el único que tiene el adjetivo famoso es precisamente su "adversario" Lope de Vega. (80)

La forma en la que Figueroa divide la poesía escénica entra ya dentro de los cánones más clásicos: "La poesía scénica o representable, se divide en tres: tragedia, comedia y sátira" (81) siendo la segunda la que va a ocupar mayor lugar en su exposición tanto en La Plaza universal como en El Pasajero. Aunque reconoce que en su época hay normas que van desapareciendo, cita las seis partes en las que se divide en España la comedia y la tragedia: "Música, Prólogo o Loa, Entremés,

primera, segunda y tercera jornada; aunque ya van poco a poco quitando la Loa o Introito, quedándose sólo con la Música, con el entremés y las tres jornadas" (82).

El planteamiento de Figueroa en este tema presenta dos partes diferentes: crítica de lo que hacen algunos autores y exposición de lo que debería de hacerse al escribir una comedia.

En lo que respecta al primer punto, Figueroa es muy claro y dice: "Los autores de Comedias que se usan oy, ignoran o muestran totalmente ignorar el arte, rehusando valerse dél... con el gusto moderno del auditorio, a quien, según ellos dicen, enfadarían mucho los argumentos de Plauto y Terencio (83). Assí por agradarle... componen farsas casi desnudas de documentos, moralidades y buenos modos de dezir: gastando quien las va a oír, inutilmente tres o quatro horas, sin sacar al fin dellas algún aprovechamiento... No se acaban de persuadir estos modernos, que para imitar a los antiguos devrían llenar sus escritos de sentencias morales, poniendo delante los ojos aquel loable intento de enseñar el arte de vivir sabiamente... Mas al contrario descubren los más Poetas Cómicos ingenio poco sutil y limitada maestría; siendo lícito a qualquiera elegir el argumento a su gusto, sin regla o concierto. Assí se atreven a escribir farsas los que apenas saben leer, pudiendo servir de testigos el Sastre de Toledo (84), el Sayalero de Sevilla y otros pagecillos y faranduleros incapaces y menguados" (85).

El resultado de todo esto, según Figueroa es nefasto para el teatro:

"Resulta deste inconveniente, representarse en los teatros comedias escandalosas con razonados obscenos,

y concetos humildísimos, lleno todo de impropiedad y falto de verisimilitud. Allí se pierde el respeto a los Príncipes y el decoro a las Reynas (86), haziéndolas en todo libres y en nada continentes, con notable escándalo de virtuosos oydos. Allí habla sin modestia el lacayo, sin vergüenza la sirvienta (87), con indecencia el anciano, y cosas así" (88).

Esta crítica de lo que hacen algunos autores que se creen renovar el teatro y en realidad, lo está destrozando, da pie a que Figueroa exponga de manera didáctica lo que él opina que es necesario para escribir y presentar al público una buena comedia. Estas normas prácticas están recogidas sólo en el último de los libros dedicados a la crítica del teatro nacional: El Pasajero.

1.- Unidad de acción: "Elegís la parte mejor para la comedia, que es la fábula... Ser uno el sujeto y la materia que se trata hace que la fábula sea también una. Por uno se entenderá lo que no está mezclado ni compuesto de cosas diversas; que aunque se forma este cuerpo de muchas partes, deben todas mirar a un blanco... La acción, conservando su unidad, no ha de ser simple, si no compuesta de otras acesorias, que llaman episodios... Ha de ser entera, esto es, que conste de principio, medio y fin..." (p. 77).

2.- Personajes y materia: han de ser personajes comunes,

"ciudadanos o soldados" y por lo tanto "forzosamente ha de ser el lenguaje familiar, mas en verso", No se deben ridiculizar grandes personajes: "Si un príncipe es burlado, luego se agravia y ófende; la ofensa pide venganza; la venganza causa alborotos y fines desastrados: con que se viene a entrar en la jurisdicción del trági-co. Siendo, pues, éste el fin de la comedia, su materia será todo acontecimiento apto y bueno para mover a risa...". También son importantes las sentencias: "Como ésta [la comedia] mira principalmente a las costumbres y es un espejo de la vida humana, válese dellas a este fin en muchas ocasiones. Pondreis cuidado en que no las diga cualquiera de las personas, sino gente docta y esperta" (p. 78).

3.- Partes fundamentales: "prólogo, proposición, aumento y mutación" (p. 78-79), y a continuación se explica detenidamente cada una de las partes: "Sirve de prólogo para preparar el ánimo de los oyentes a que tengan atención o silencio... En la proposición, o primer acto, se entabla el argumento de la comedia. En el aumento, o segundo, crece con diversos enredos y acaecimientos cuanto puede ser. En la mutación, o tercero, se desata el nudo de la fábula, con que da fin" (p. 79).

4.- "La persona que representa no debe salir al teatro más que cinco veces. Tampoco han de hablar juntamente

más que cinco personas. Horacio no consiente sino tres, o, cuando mucho, cuatro. Observarán los cómicos con la experiencia ser confusión todo lo que no fuere hablar cuatro o cinco" (p. 79).

Sin embargo, Figueroa sabe que sus normas y sus reglas de arte ya han pasado de moda y sabe también, que nadie le va a escuchar. Prueba de ello es que toda esta larga disertación de El Pasajero estaba dirigida hacia Don Luis que había preguntado "el estilo que tengo de seguir en la comedia" (p. 75); pues bien, después de escuchar atentamente al Doctor responde escepticamente: "Por cierto que habeis andado riguroso legislador de la comedia... en diez años no aprendiera yo el arte con que decís se deben escribir... Lo que pienso hacer es seguir las pisadas de los cuyas representaciones adquirieron aplauso, escribanse como se escribieren" (p. 79-80). Ante lo cual el Doctor entre ofendido y enfadado replica: hay que "dejarse llevar de la corriente. Mas siendo esta nuestra intención, ¿para qué hacerme gastar tiempo y palabras en lo de que no se os puede resultar provecho, por no usarlo? Allá os lo habed; que de mi parte cumplí con rendirme a vuestra instancia, dando satisfacción a las apariencias de vuestro gusto" (p. 81).

5.- LA ORATORIA.

Suárez de Figueroa no podía dejar de preocuparse por un género tan en boga en el Siglo de Oro, y trata de él en extenso, al comienzo del "Alivio IV" de El Pasajero (89) y en un "Discurso sobre la predicación del Señor Don Fr. Diego López de Andrada" (90).

La teoría de Figueroa parece sacada de un manual de oratoria, de los muchos existentes en la época, y su exposición en El Pasajero está encomendada al Maestro, especialista en Teología a quien algunos tratan de identificar con Torres Rámila.

El Doctor no comprende cómo su compañero de viaje se ha podido dedicar a la predicación, género tan difícil y tan desprestigiado: "Es bien verdad que tal vez se ha visto desganada en mí esta voluntad, respeto de algunos que, sin pertenecerles el oficio de tan importantes oradores (por carecer totalmente de las partes y requisitos necesarios) así ocupan la alteza de aquellos lugares... y la de que se hallen casi infinitos sacerdotes, no sólo ignorantísimos en gramática, sino sobremanera torpes en leer y pronunciar latinidad... Con todo, se comete la ya tan a menudo una y otra, que

fuera justo haber perdido la admiración de ambas" (p. 116). El Maestro acepta que existen "muchos clérigos idiotas" que han desprestigiado lo que considera como una de las cosas más importantes, a saber "limpiar primero el vaso del corazón, para que la lengua sea órgano conveniente de las divinas alabanzas y humanas advertencias" (p. 117) (91), y se propone hacer lo que el Doctor, humildemente, le ha pedido: "Quisiera, pues, que para mi utilidad,... me hiciera vuestra lengua capaz del método y arte digno de ser observado en este linaje de oración" (p. 117).

A continuación, el Maestro habla con bastante minuciosidad (págs. 117-125) de los puntos más significativos del tema: las cualidades que debe reunir un buen predicador; los géneros principales de la retórica; los temas de los que deben tratar los sermones y los distintos tipos de éstos; ejemplos prácticos de sermones morales o religiosos; títulos de libros que todo predicador debe conocer muy bien para citarlos en el momento oportuno; trucos y técnicas que deben tenerse en la Corte para adquirir fama de buen orador en el púlpito (como rodearse de amigos que aplaudan en un momento determinado), etc...

Pero como ocurre en casi todos los temas que se tocan en El Pasajero, es el Doctor el que pronuncia la sentencia final contando, con la agudeza y gracia que

le caracterizan, la historia de un conocido predicador madrileño que, aunque no da su nombre, puede ser perfectamente conocido a través de los muchos datos que presenta: "Fue sacristán de monjas,... ignora totalmente los primeros rudimentos latinos... pero deja asombrados la primera vez que le oyen a los más entendidos, ...su prosa es redundante y hueca. Aboba con la prontitud del decir, ...válese de exquisitas palabras: condensar, retroceder, equiparar, asunto, y otras así. Hu ye cuanto puede los términos humildes, siguiendo cierta afectación ostentativa, ...Opina fácilmente, ni deja cosa indecisa, con la cortapisa a cada paso de a mi ver... Sobre todo, viene a ser tan infeliz, que, habiendo tratado entre oro, muere casi de pobreza, debiéndose a su briosa petulancia no tenue socorro para el común sustento..." (págs. 127-128). Como es habitual en la obra de Figueroa, el autor pretende que con la presentación y la crítica de un vicio, el lector saque las mejores conclusiones moralizantes.

Más conclusiones sobre los predicadores pueden encontrarse en el largo Discurso III de la Plaza universal: De los Religiosos en general... y finalmente de los Predicadores (fol. 18 r.-31r.) que traduce el también discurso III de Garzoni. En él sustituye algunos de los párrafos del italiano por fragmentos originales como este: "La imitación assí mismo es necessaria en el predicador, porque imitando a los varones de ingenio y

acomodándose a su modo, se haze también él ingenioso y singular. Importa sobre todo el exercicio para la pronunciación, con quien podrá adquirir aplauso, mover a tristeza, a lágrimas, a admiración, a benevolencia, a odio, a espanto, según lo que se ofreciere" (fol. 30r.)

NOTAS

(1) Puede servir de ejemplo lo siguiente: por lo que se refiere a los sonetos que Figueroa toma de su amigo Carrillo de Sotomayor, Erasmo Buceta, al hacer un estudio comparativo de las poesías, acusa al escritor vallisoletano de plagiarlo, mientras que en las mismas circunstancias la italiana Randelli Romano piensa que, "nel contesto della Costante Amarilis, dobbiamo ammettere che, più che di furto, si tratta de una riproduzione quasi figurativa" (Fiorella Randelli Romano, Poesie..., di Luis Carrillo y Sotomayor, Firenze, Università degli Studi, 1971, págs. 26-27).

(2) Esta situación de "desamparo" la recoge Figueroa en El Pasajero donde hace decir a don Luis: "Pues si, como decís, apenas hay en la lengua castellana arte por donde los ciegos en esta facultad puedan cobrar vista, escusados se hallan si sus obras no salen con la perfección que se desea. Trabajo agradecido fuera él que se tomara sobre este asunto... (p. 52)". Este mismo personaje y el Maestro instan al Doctor para que ponga un foco de luz en este campo tan sombrío: "Ocupad los ratos de ocio (casi como por alivio de más graves estudios) en hacer este beneficio a los que por falta de

latinidad es forzoso procedan a oscuras" (p. 52) y es el momento en el que el Doctor promete publicar una Poética Española que, según confiesa, ya está muy avanzada.

- (3) Es muy interesante el trabajo de Antonio García Berrio, La decisiva influencia italiana en la ciencia poética del Renacimiento y Manierismo españoles: las fuentes de las "Tablas Poéticas" de Cascales en Studi e problemi di critica testuale, diretti da R. Raffaele Spongano, Bologna (ottobre 1973), nº 7, págs. 136-160.

Comienza García Berrio diciendo: "Un hecho incontrovertible, que nadie ha tenido la ocurrencia de negar, es la positiva influencia de las ideas teórico-literarias italianas... sobre el resto de los países europeos en el siglo XVI, en el que se plasman las Poéticas del Renacimiento y Manierismo. El simple volumen de documentos italianos de Poética y Retórica frente al infinitamente más exiguo caudal de los demás países, sería ya una razón suficiente..." y termina afirmando que "... resulta hoy imposible imaginar la existencia de una sola de las obras españolas en esas materias, sin contar con el obligado antecedente de sus fuentes italianas". (Ibidem, pág. 136).

- (4) Alonso López Pinciano, Philosophia Antigua Poética, edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., Instituto "Miguel de Cervantes", 1953,

(5) A pesar de esta aparente devoción por Aristóteles, la obra del Pinciano es la más autónoma y original de todas las de la época, incluidas las Tablas Poéticas de Francisco Cascales, publicadas en Murcia en 1617 (fecha de aparición de El Pasajero de Figueroa) pero escritas ya en 1604. En el artículo de García Berrio se dice algo tan importante como esto: "... las Tablas poéticas son en la inmensa mayoría de su extensión, y positivamente en lo relativo a la totalidad de las doctrinas fundamentales, un plagio literal de tres de los más difundidos tratados italianos de Poética: el Comentario de Robortello y la Poética de Aristóteles; la redacción italiana de L'arte poetica de Sebastiano Minturno... y los Discorsi dell'arte poetica de Torquato Tasso,... muy conocido en España en los Discorsi del poema eroico (Ob. cit., pág. 139).

(6) La labor de López Pinciano es, generalmente, más alabada por la crítica actual que la del resto de sus contemporáneos. Menéndez Pelayo dice que fue: "el único de los humanistas del siglo XVI que presenta lo que podemos llamar un sistema literario completo, cuyas líneas generales pueden restaurarse, aún independientemente del texto de Aristóteles" (Historia de las ideas estéticas, Editora Nacional, Madrid, 1940, II, pág. 223) Véase también: Antonio Vilanova, Preceptistas de los siglos XVI y XVII en Historia General de las Literatu-

ras Hispánicas, Barcelona, Vergara, 1968, vol. III, y Sanford Shepard, El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1962.

- (7) Francisco Cascales también sigue la doctrina aristotélica de la "mimesis" y define la imitación como "representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la manera que suelen ser y tratarse". Esta definición recogida en sus Tablas poéticas es completada un poco después y así dice que imitar es "representar al vivo algún hecho como debiera pasar o como fingimos haber pasado según el verosímil y necesario". (Francisco Cascales, Cartas Filológicas, edición de Justo García Soriano, Madrid, Clásicos Castellanos, 1969, III, p. 46). Para las Tablas poéticas, edición de B. Brancaforte, Madrid, Clásicos Castellanos, 1975.
- (8) Se puede citar al respecto, un soneto anónimo de la época que ataca duramente al pobre Garcilaso:
- "Descubierto se ha un hurto de gran fama,
del ladrón Garcilaso, que han cogido
con tres doseles de la reina Dido
y con seis almohadas de la cama,
 - el telar de Penélope y la trama
de las Parcas y el arco de Cupido,
tres barriles del agua del olvido
y un prendedero de oro de su dama.

- Probósele que había salteado
siete años en Arcadia y dado un tiento
en tiendas de poetas florentines.
- Es lástima de ver al desdichado,
con los pies en cadenas de comento,
renegar de retóricos malsines".

- (9) Antonio Gallego Morell, Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, Universidad de Granada, 1966.
- (10) Obras del excelente poeta Garci-Lasso de la Vega, en Francisci Sanctii Brocensis, Opera omnia, Ginebra, 1766, Tº IV, p. 36.
- (11) Ibidem, p. 37.
- (12) Dámaso Alonso, En torno a Lope, Madrid, Gredos, 1972, p. 69.
- (13) Luis Alfonso de Carvallo, Cisne de Apolo, edición de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, C.S.I.C. 1958.
- (14) Como me parece suficientemente significativo, voy a transcribir todo el texto donde Carvallo aclara estos conceptos de imitación y plagio, saltando las partes del diálogo que no presentan excesiva importancia para el tema que ahora estamos tratando:

"Carvallo: Segun esso lícita es la immitación en la poesía.

Lectura: No solo en la poesía, pero en todas las artes lo es también... porque nada bueno se puede en estos tiempos dezir, sin tener a quien immitar en ello.

Carvallo: Y que es lo que del Poeta se puede immitar.

Lectura: Versos, coplas, stylo, lenguaje, ayre, conceptos, y todo lo demás tocante a esta arte.

Carvallo: Sería lícito immitar verso, copla, estylo, y materia juntamente.

Lectura: Esso es lo que llaman contrahazer o bolver... y esa manera de contrahazer es muy importante...

Carvallo: Y un concepto podríase tomar de otro Poeta.

Lectura: Como lo ponga en compostura diferente, y por diferente estylo, del que antes tenía, lícito es. Y del Griego, Latino y Italiano, suelen sacar los Poetas admirables conceptos y adornos, para sus poesías. (II, 173-177).

Y su opinión sobre el plagio es contundente y clara:

"Carvallo: Y tomar una copla entera, o más, o un exhordio, romance ageno y encaxarlo en mis obras vendiéndolo por propio mío, aprovechándome del trabajo ageno, sería permitido?

Lectura: En ninguna manera, porque esso es hurtar

Zoylo: Pues no se suele usar poco

Lectura: ...Mas los que no lo son [buenos Poetas] y quieren parecerlo, hazenlo con tal poco respe

to, que deberían ser castigados, como robados de la hacienda y honra ajena" (II, 177).

Y concluye diciendo:

"Carvallo: ...Pero dadnos una regla señora, para que brevemente sepamos distinguir el imitar del hurtar, y dello que cerca desto es lícito, o reprehendido.

Lectura: La conclusión de todo lo que dixe cerca desto, lo declara y es que todas las vezes que en mis obras traygo alguna cosa ajena, haziéndome autor della, y publicándola por propia mía, es vituperado y reprehendido, todo lo más es lícito" (II, 180).

- (15) Luis Carrillo de Sotomayor, Libro de la Erudición poética, edición de Manuel Cardenal Iracheta, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Serie A, vol. VI, Madrid 1946, p. 73-74.
- (16) Luis Cabrera de Córdoba, De Historia, para entenderla y escribirla. Edición, estudio preliminar y notas de Santiago Montero Díaz, Biblioteca Española de Escritores Políticos, Madrid, 1948, Discurso XXVIII, p. 149.
- (17) No todo fueron críticas para el poeta napolitano y, al respecto, puede citarse la obra de Federigo Meninni, Il ritratto del sonetto e della canzone (Nápoles, 1677). Meninni siente gran admiración por Marino y le defiende

de todos los que le atacaron lo cual no impide que, en un capítulo de su obra, indique una serie de sonetos que el napolitano tomó de Lope de Vega. Il ritratto... fue una obra que llamó poderosamente la atención a Dámaso Alonso y considera que la "indicación de los modelos está hecha con un rigor extraño en el Siglo XVII" (En torno a Lope, Madrid, Gredos, 1972, p. 32).

(18) Opere scelte de G.B. Marino e dei Marinisti, Torino, U. T.E.T., 1954, p. 146 ("Classici Italiani", vol. XLIX).

(19) Ibidem, p. 147.

(20) Estas son sus palabras: "Per quel che concene i particolari, non nego d'avere imitato alle volte, anzi sempre in quello istesso modo, se non erro, che hanno fatto i migliori antichi e i più famosi moderni, dando nuova forma alle cose vecchie o vestendo de vecchia maniera le cose nuove" (Ibidem., p. 150)

(21) Marino explica así esta diferencia: "E qui che posso o che debbo io dire? Dirò con ogni ingenuità non esser punto da dubitare ch'io similmente rubato non abbia più di qualsivoglia altro poeta. Sappia tutto il mondo che infin dal primo di ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel

mio zibaldone servendomene a suo tempo, ch  insomma questo   il frutto che si cava dalla lezione dei libri... Perci  se secondo i precetti e le circostanze nel so pracitato discorso contenuto, razzolando col detto ron ciglio, ho pur commesso qualche povero furtarello, me ne accuso e me ne scuso insieme, poich  la pia povert  e tanta che mi bisogna accattar delle ricchezze da chi n'  pi  di me dovizioso" (Ibídem, pág.150-151).

(22) Ibídem, p. 145.

(23) Se ha podido comprobar la deuda literaria de Marino con Lope ya insinuada por varios escritores contemporáneos de los dos poetas, pero en la compleja psicología del español se producen hechos inexplicables como el que nos cuenta Dámaso Alonso en sus estudios En torno a Lope. Dámaso cree que Lope conocía el robo de unas cuantas decenas de composiciones que Marino había traducido al italiano y las había publicado como propias "con la mayor desfachatez". Sin embargo, no sólo no se da por aludido sino que dedica al poeta italiano, incluso des pués de su muerte, unos sentidos elogios que son "uno de los hechos más inexplicables... de la literatura de todos los tiempos" ya que afectándole tanto el problema del plagio es "verdaderamente maravilloso que no atendiera al que tan directamente le afectaba". (En torno a Lope, ob. cit., p. 188)  Por qué Lope no protesta?

¿Quizás por miedo a que se descubrieran sus propias deu
das literarias? Si pudieran encontrarse pruebas, probaba
blemente estas preguntas encontrarían respuesta.

(24) Dice Lope:

"No habiéndome quejado, como es claro,
siendo parte (y aun todo) Sannazaro,
disfrazábase el hurto, y ya es de modo
que al propio dueño se lo venden todo,
escalan libros, manuscritos tientan,
unos trasladan mal, y otros inventan,
que no hay, o sea público o secreto,
seguro verso, frasi [sic] ni conceto;
y aciertan bien, porque de aquí a veinte años
ni los propios sabrán ni los estraños
si fue, cuando el conceto o verso espante,
primero el inventor o el trasladante".
(Lope de Vega, El Laurel de Apolo, Rivadenyra,
XXXVIII, p. 199).

(25) En el Acto III de La Burgalesa de Lerma, Belardo, que
presenta muchos rasgos autobiográficos lopescos, dice
que ya no hace falta que él siga escribiendo porque
hay muchos que están siguiendo sus huellas:

"La pluma y papel rompí,
colgué a un sauce el instrumento;
no hará falta, que en verdad
que estos días ha salido
de plumas gran cantidad,

si bien no les he sentido
 invención ni novedad;
 y como por las primeras
 estampas corren ligeras,
 yo vengo a ser el jabón;
 más las señales son
 y suyas son las tijeras.

(Obras de Lope de Vega, Academia Nueva, IV, p.
 63-64).

- (26) De la misma manera en La Dorotea, cuando un poeta explica a un príncipe cómo componía sus obras, dice con naturalidad:

"¿Cómo componeis? Leyendo,
 y lo que leo imitando,
 y lo que imito escribiendo
 y lo que escribo borrando,
 de lo borrado escogiendo".

- (27) Viaje del Parnaso, edición de Francisco Rodríguez Marín
 Madrid, 1935, p. 122..

- (28) La postura de Fernando de Herrera puede quedar resumida con este fragmento: "Yo si deseara nombre en estos estudios [se refiere a la épica que sigue a Ariosto y Tasso] no pusiera cuidado en ser imitador suyo, sino enderezara el camino en seguimiento de los mejores an-

tiguos, y juntado en una mezcla a éstos con los italia
nos, hiziera mi lengua copiosa y rica de aquellos admi
rables despojos" (Anotaciones a Garcilaso de la Vega y
sus comentaristas, edición de Antonio Gallego Morell,
ob. cit., p. 286).

- (29) Texto tomado de Alberto Porqueras Mayo, El prólogo en
el Renacimiento español, Madrid, 1965, p. 217.
- (30) Al respecto, Francisco López Estrada dice lo siguien
te: "Hay que advertir que esta cuestión [los concep
tos de "originalidad" y de "imitación"] en términos ge
nerales, se ha de plantear de manera diferente según
se trate de un autor que haya escrito antes o después
del Romanticismo, pues el criterio sobre la función de
los antiguos (y, en general, sobre los efectos de una
guía magistral en orden a la ejecución de una obra) cam
bió radicalmente, y lo que antes se consideró virtud
creadora, después del Romanticismo tuvo un sentido dis
tinto". (Francisco López Estrada, Introducción a la li -
teratura medieval española, Madrid, Gredos, 1966, p. 76)
- (31) Dámaso Alonso La supuesta imitación por Góngora de la
"Fábula de Acis y Galatea", R.F.E. XIX (1932), págs.
386-387.
- (32) Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, Madrid
Gredos, 1970, p. 160.

- (33) Ibidem., p. 161. Cita también a propósito la idea de Azorín que confesaba su predilección por Silverio Lanza, Ganivet o Baroja porque "sus libros no se parecen a nadie. Son únicos en su época".
- (34) Giovanni Caravaggi, Torquato Tassó e Cristóbal de Mesa, en "Studi Tassiani", Bergamo nº 20 (1970), pág. 66-67.
- (35) José Antonio Maravall, Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad, Madrid, Sociedad de Estudios y publicaciones, 1966, págs. 294-317.
- (36) En El Pasajero, sin embargo, se da el trabajo como muy adelantado cuando el Doctor después de decir que ya tiene recogidos muchos materiales continúa diciendo al Maestro y a Don Luis: "Así, pues me infundís ánimo, pienso dar en breve a la imprenta una Poética Española, que, por lo menos, saldrá con buenos deseos de acertar". (ed. R. Marín, pág. 52-53).
Nueva alusión a este trabajo, aunque muy de pasada, volvemos a encontrarlo en el Pusílipo (1629), donde dice: "Quando en mi juventud atendí más al estudio y conocimiento de la Poética..." (p. 196)
- (37) Pusílipo, pág. 196.

- (38) Hablando de la perduración de la literatura antigua en Occidente, a la que dedica todo un capítulo de La tradición clásica en Occidente, M^a Rosa Lida se extraña de cómo "un crítico tan refinado como Curtius concibe la originalidad" y añade más adelante "En varios casos importantes, Curtius demuestra una concepción singularmente estrecha de la creación poética, ya que considera incompatibles la verdad objetiva y la tradición literaria" (M^a Rosa Lida de Malkiel, La tradición clásica en Occidente, Ariel, 1975, p. 322).
- (39) Palabras similares pueden encontrarse en Francisco Sánchez de las Brozas, Jerónimo de Lomas Cantoral, Carrillo de Sotomayor, Gabriel Bocángel y Unzueta, Sebastián de Armendariz, Pedro de Valencia, Francisco de Trillo y Figueroa y otros muchos. (Los textos de estos autores se pueden leer en Manuel Puerta, Trayectoria ideológica de Cristóbal Suárez de Figueroa, Tesis doctoral inédita, presentada en la Universidad de Illinois, Urbana, 1975, p. 66).
- (40) Así lo ha señalado Antonio Vilanova en un estudio sobre las fuentes utilizadas por Góngora en su Polifemo: "El concepto peyorativo del plagio y de la apropiación literaria, heredado de la crítica romántica, ha contribuido poderosamente a minimizar la transcendencia de las doctrinas de imitación en la obra de nuestros poe-

tas, y a interpretar erróneamente los testimonios explícitos de los preceptistas del Renacimiento y del Barroco acerca de la validez de dicha imitación... al propio tiempo, no se ha tenido suficientemente en cuenta la íntima relación que existe entre el principio estético de la imitación, entendido como una técnica literaria, y la doctrina de la erudición poética, que es a la vez requisito previo y lógica consecuencia de la aplicación de aquella técnica" (Antonio Vilanova, Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora, Madrid, 1957, p. 14).

(41) Ejemplos al respecto podrían citarse muchos, como cuando se defiende en los preliminares de la traducción de El pastor fido hecha en 1602: "Finalmente ya se alcanza la dificultad de traducir, pues ha de ser retratar al vivo y no pintar a gusto. Negocio es fastidioso haver de yr asido siempre a palabras y concetos agenos, y por esta razón no dificulto tendrán excusa las faltas y descuidos que en la presente traducción se hallaren...".

(42) Dice el Doctor: "no sois bueno para palacio: sois demasiado vergonzoso y circunspecto. Quanto al robo, ningún alguacil os hará causa por él. A la pobreza de ingenio disculpa la remisión; porque está claro se forjarán cien mil versos en el crisol que se forjan ciento" (El Pasajero, ed. cit., p. 64)

- (43) Las citas provienen de El Pasajero, ed. cit., págs. 63-65.
- (44) Las palabras que Figueroa dirige contra los señores que creen conseguirlo todo apoyados en su dinero y su poder, son bastante duras: "El yerro más evidente en que incurren por instantes los a quien noble sangre y riqueza dieron algún grado en la patria, es imaginar se les debe sólo por sí cualquier tributo de honor, cualquier ofrenda de loa". Y continúa envidiando al hombre libre y feliz que puede huir de los garfios de los mecenas sin escrúpulos: "El gañán más rústico viene a ser en su casa un cortesano, un conde; y más cuando su fatiga y sudor es mayordomo y despensero de su casa y mesa... Tengo por suma felicidad el no hallarse necesitado a la prolija asistencia del señor. Grande bien es vivir para sí, teniendo lo bastante para vivir". (El Pasajero, ed. cit., p. 70).
- (45) Recuérdese que la tragicomedia o fábula pastöril de Gian Battista Guarini (1538-1612) fue escrita entre 1580 y 1583, pero no se publicó hasta 1590. Suárez de Figueroa pudo tener conocimiento directo de la obra durante su primera estancia en Italia.
- (46) Cabe pensar también en otra posibilidad; precisamente por haber traducido la obra de Guarini, Figueroa quiso evitar, conscientemente, que al trasladar algún tema o

episodio se le relacionase directamente con el trabajo del italiano.

- (47) Remito al capítulo de esta Tesis donde se hace un paralelo entre Carrillo y Suárez de Figueroa. En él se cita la bibliografía pertinente y se llega a unas conclusiones.
- (48) Marie Z. Wellington, La "Constante Amarilis" and its Italian Pastoral Sources, Philological Quarterly, XXXIV, I, January, 1955, p. 81-87
- (49) J. Arce Tasso y la poesía española, Barcelona, Planeta, 1973.
- (50) J. Arce, Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso, en Filología Moderna, nº 46-47, Madrid, 1972-73, págs. 3-29.
- (51) Ibidem, pág. 5.
- (52) Ibidem. págs. 24-25.
- (53) C. Amarilis, pág. 144.
- (54) J. Arce, Un desconcertante plagio..., Art. cit. pág. 8.
- (55) España defendida, prólogo de la edición de Madrid de 1612.

- (56) J.P. Wickersham Crawford, Suárez de Figueroa's "España defendida" and Tasso's "Gerusalemme liberata" en Romanic Review, IV (1913) págs. 207-220.
- (57) Ver Maxime Chevalier, L'Arioste en Espagne (1530-1650); Rechercher sur l'influence du "Roland furieux", Bordeaux, 1966.
- (58) Para el alcance de la imitación épica de la Gerusalemme en España, véase la primera parte del libro de Joaquín Arce, Tasso y la poesía española, ob. cit.,
- (59) Véase como muestra la octava 83 del libro II de la edición madrileña de 1612:
- "Venus lasciva, y siempre alegre Baco
se ven allí con proceder indino,
casi por todo se ejercita Caco
sin que Alfides jamás le acierte el tino;
allí Himeneo está pálido y flaco
por ver mudar su nombre en el del sino,
que tras débil Apolo helado marcha,
el monte eriza y la campaña escarcha" (fol. 37 v.)
- que por el tema pagano desaparece en la edición napolitana de 1644 (en realidad, esta octava se sustituye por la 93, cuyo texto puede leerse en el Apéndice documental del final de la Tesis).
- (60) Crawford, ob. cit. pág. 54.

- (61) Precisamente el cotejo de ambas obras fue mi Tesis de Licenciatura presentada en la Universidad Complutense (1971) con el título de La "Piazza universale" de Tommaso Garzoni y la "Plaza universal" de Cristóbal Suárez de Figueroa.
- (63) El Quijote, 2ª parte, LXII.
- (64) Así puede leerse en El Pasajero en boca del Doctor:
"Será casi imposible pueda jamás acertar tales versiones el bárbaro, que se halla destituido del todo de la lengua latina... Así se veen no pocas veces de lustrados muchos dignos autores, emprendidos por su gran desdicha, deste género de idiotas, no menos presumidos que temerarios". Y añade el Maestro: "En confirmación de lo que advertís, puedo afirmar haber visto, y ha muy poco, algunos doctos poemas vulgarizados con tantos yerros y tan grande infelicidad, que, moviendo a conmiseración con los estragos y deformidad padecida, claman y solicitan indignación contra la ignorancia y osadía de quien así se atreve a su decoro y opinión..." (ed. cit., pág. 58).
- (65) Juan de Jáuregui, Aminta, traducido de Torquato Tasso, Edición de Joaquín Arce, Madrid, Castalia, 1970, págs. 35-36.
- (66) El Quijote, 2ª parte, LXII.

- (66) Un análisis detallado de esta frase de Cervantes y de las opiniones introducidas al comienzo de la primera parte, capítulo VI, puede encontrarse en Lore Terracini, Una frangia agli arazzi di Cervantes en Linguistica e Filología. Omaggio a Benvenuto Terracini, Milán, Mondadori, 1968, págs. 281-311.
- (67) Confiesa Figueroa "... no es possible, por más que se alcance la propiedad de las lenguas, ser intérprete tan fiel y elegante, que cobre la traducción tanta suavidad y energía como tiene el original.." (Varias noticias, fol. 131 r.)
- (68) Varias noticias, fol. 131 r.)
Sentimiento y preocupación semejante se encontraba en la Dedicatoria del Aminta castellano de Jáuregui en la que el autor confiesa cuáles había sido sus mayores dificultades, de las que la mayor era sin duda la siguiente: "que como es el coloquio pastoril, consiente muchas frases vulgares y modos de decir humildes, y éstos en italiano suelen ser tan diferentes de los nuestros, que parece cosa imposible trasferirlos a nuestro idioma o propia locución. Tiene también el toscano algunas partículas que entremete a la oración, las cuales dan cierto aire al decir, y en castellano no hay manera que les corresponda: sin esto, nuestro poesía huye de muchos vocablos por humildes, que en la italiana se usan

por elegantes" (Aminta de Jáuregui, ed. cit., pág. 36)

(69) Piazza, ob. cit., Discorso XLVIII, pág. 467: "De'professori delle lingue, ovvero linguaggi, e in particolare degli interpreti di lingue, e Tradottori, e Comentatori d'ogni sorte".

(70) Plaza universal, 1615; Discurso XLVI, fol. 206 r., que lleva por título: "De los profesores de lenguas y en particular de Intérpretes, Traductores y Comentadores de toda suerte".

(71) Dice en El Pasajero, "Alivio" segundo: "Las traducciones para ser acertadas, conviene se transforme el traductor (si posible) hasta en las mismas ideas y espíritu del autor que se traduce. Débese, sobre todo, poner cuidado en la elegancia de frases, que sean propias, que tengan parentesco con las estrañas, llenas de énfasi; las palabras, escogidas y dispuestas con buen juicio, para que así se conserve el ornamento y decoro de la invención; de manera que estas dos virtudes queden anudadas con tal temperamento, que por ningún caso pierda de su lustre y valor la obra traducida" (ed. cit., pág. 58).

(72) Como se verá a continuación la idea y las palabras son prácticamente iguales: "En otra parte advertí [ya lo había dicho anteriormente en dos ocasiones] no devían

entrar en el número de autores bien entendidos los que sin poseer la fineza y elegancia de ambas lenguas, emprenden grosseramente las versiones. Assí será propio del ingenioso que a esto atendiére, hacer riguroso escrutinio de la fuerza, énfasi, y gala de una y otra lengua, inquiriendo delgadamente qué frases tengan entre sí más digno parentesco y más dichosa buelta. Propongo también, para el acertado fin deste empleo, ser necesario herede quien traduze las ideas mismas del traduzido, transformándose en él de tal suerte, que se pueda afirmar, averse convertido dos en uno. Si con dulçura y propiedad se pudiesse hazer la versión palabra por palabra, arguyría sin duda mayor ingenio, mas no siendo possible, es loable arrimarse (enseña Horacio^x), al sentido con todo cuidado, de forma que no venga a ser diferente el concepto" (fol. 130 v.).

■ También Figueroa habla de las reglas horacianas para hacer una buena traducción en el Pusílipo, pág. 165.

(73) El Pasajero, ed. cit., pág. 57.

(74) *Ibidem*, pág. 56.

(75) *Ibidem*, pág. 56.

(76) "Descubren los escritores extranjeros la malicia de sus ánimos para con nuestra nación, al paso que desean sepultar en silencio, las proezas de tanto inven

cible caballero como en todas edades produjo España. Tantos Sertorios y Viriatos, tanto numantino tan prodigioso, tanto valor y lealtad saguntina, tantos guerreros y fuertes sucesores de Pelayo, tantos Bernardos, Condes Fernán-González y Cides..." (Ibidem, pág. 57).

- (77) Dice en Varias noticias: "... y sobre todo en España, madre siempre fecundísima de prodigiosos hijos, aunque estéril por el pasado de elocuentes plumas. De aquí es, aver espendido algunos deslumbrados no poco tiempo en poner neciamente en duda, si hubo Bernardos, si vivieron Cides, desseando no como naturales agradecidos, sino como ingratos espurios, privar a la patria del honor que le ocasionaron guerreros tan gloriosos" (fol. 40 r.).
- (78) Véase Joaquín de Entrambasaguas, Una guerra literaria... ob. cit.
- (79) Plaza universal, Madrid, 1615, Discurso XCI, De los comediantes y autores de comedias, fol. 323 v. En el mismo Discurso menciona entre los "prodigiosos hombres y mugeres en representación... que España ha tenido", a la amante de Lope, cita que considero nuevamente un elogio hacia la figura del dramaturgo: "De las que oy viven, Iuana de Villalva, Mariflores, Micaela de Luxán, Ana Muñoz, Iusepa Vaca, Gerónima de Burgos, Polonia Pé

rez, María de los Angeles, María de Morales, sin otras que por brevedad no pongo" (Ibidem, fol. 321 v.).

- (80) Por otro lado, debía de ser ésta una época en la que ambos escritores se llevaban bien ya que de 1612 -re- cuérdese que en esta fecha la Plaza ya estaba termina- da- es la aprobación que Lope hace a la España defendi- da en la que, entre otras cosas dice: "Es lección agra- dable, en estilo grandemente favorecido de la naturale- za y del arte. Nuestra erudición copiosa, y desseo de la honra de nuestra nación" (ed. de 1612).

- (81) El Pasajero, pág. 50.

- (82) Plaza universal, ed. cit., fol. 324 r.

En El Pasajero se dice: "En las farsas que comúnmente se representan han quitado ya esta parte, que llamaban loa. Y según de lo poco que servía, y cuán fuera de pro- pósito era su tenor, anduvieron acertados" (p. 79).

- (83) Compárese con lo que se repite en El Pasajero: "Este punto nos diera en qué entender, si el arte tuviera lu- gar en este siglo. Plauto y Terencio fueran, si vivie- ran hoy, la burla de los teatros, el escarnio de la ple- be, por haber introducido quien presume saber más cier- to género de farsa menos culta que gananciosa" (pag. 75)

- (84) Idea similar se recoge en El Pasajero: "Sastre conocí

que entre diversas representaciones que compuso, duraron algunas quince o veinte días... Ese fue el que llamaron de Toledo. Sin saber leer ni escribir, iba haciendo coplas hasta por la calle, pidiendo a boticarios, y a otros donde había tintero y pluma, se las notasen en papelitos" (p. 76).

(85) Plaza, fol. 323 r.

(86) Compárese con lo que dice años después: "Introducíanse personas ciudadanas, esto es, comunes; no reyes ni príncipes, con quien se evitan las burlas, por el decoro que se les debe" (El Pasajero, pág. 75)

(87) "Ahora consta la comedia... de cierta miscelánea donde se halla de todo, Graceja el lacayo con el señor, teniendo por donaire la desvergüenza. Piérdese el respeto a la honestidad, y rompen las leyes de buenas costumbres el mal ejemplo, la temeridad, la descortesía. Como cuestan tan poco estudio, hacen muchos muchas, sobrando siempre ánimo para más a los más tímidos" (*Ibidem*, pág. 75).

(88) Plaza, ob. cit. fol. 323 r.

(89) El Pasajero, ed. cit., págs. 116-129.

(90) Este Discurso se encuentra al comienzo de los Tratados

de la Purísima Concepción de la Virgen Señora Nuestra
del padre Gerónimo de Andrada, Nápoles, 1633. El texto
íntegro del Discurso de Figueroa se incluye en el Apéndice
documental de la tesis.

- (91) Palabras exactamente iguales pueden leerse en la primera
página del Discurso sobre la predicación, ya citado.

IV. PRODUCCION LITERARIA: ESTUDIO DE CONJUNTO

1.- GENEROS Y FORMAS CULTIVADAS.

Suárez de Figueroa, el autor polémico y desconcertante que estoy tratando de perfilar en este trabajo, es un escritor discreto dentro de la literatura española del siglo XVII. No puede compararse, por supuesto, con muchos de los grandes "monstruos" que pueblan la abrumadora literatura del Siglo de Oro, pero su figura y su producción literaria, en prosa y verso, no debería quedar olvidada en los manuales de literatura.

Es cierto que sus obras no son muchas, nueve en total, incluyendo las que es autor original y traductor, pero no debe olvidarse que su labor principal fue la política, ejerciendo diversos cargos en la administración del Reino de Nápoles, y que se dedicó a la literatura en los momentos en los que su trabajo pasaba por situaciones difíciles. Y, sin embargo, a pesar de ser un "escritor de circunstancia", el resultado global es bastante positivo y mucho mejor que la media que se encuentra entre los escritores de segunda fila de su época. Dentro de su limitada producción literaria cultiva diversos géneros: el épico, el pastoril, el histórico-biográfico y el de miscelánea (1), sin contar las traducciones.

En efecto, el campo de la traducción es, sin du

da, uno en los que Figueroa destaca con más fuerza entre sus contemporáneos, como puede verse en el juicio altamente positivo, aunque exagerado, que Cervantes inserta en la segunda parte del Quijote (1 bis). Se nos presenta, pues, Figueroa, como un hábil traductor del portugués y aún más del italiano, lengua que conocía casi a la perfección como queda demostrado en sus dos versiones de Il pastor fido de Guarini y de la Piazza universale di tutte le professioni del mondo de Tommaso Garzoni. Aunque tuvo intención de traducir al castellano las Opere spirituali de la Madre Battista da Genova (2), no debió de llevar nunca a cabo este trabajo ya que no aparece mencionado en ninguno de los "testamentos literarios" que se insertan en sus últimas obras. Del portugués, también traslada con bastante fidelidad y soltura una obra del padre jesuita Fernao Guerreiro, con el título de Historia y Anal relación... y en la que se pone de manifiesto toda la labor evangélica realizada por los padres de la Compañía de Jesús en Oriente.

Con tan amplia experiencia en este campo no es de extrañar que sean varias las veces que Figueroa exponga sus ideas al respecto; sus opiniones sobre cómo debe de ser la buena traducción y los requisitos que debe reunir un buen traductor se encuentran en la Plaza universal, en El Pasaajero, en Varias noticias y en el

Pusílipo, como se verá en el capítulo dedicado a Teoría literaria.

No por propia iniciativa sino por orden expresa de su mecenas, es autor obligado de una novela pastoril La constante Amarilis, en la que, aún refundiendo elementos literarios españoles e italianos, el conjunto global encaja perfectamente dentro del género bucólico.

No olvidó tampoco la poesía épica en su España defendida, poema en octavas de evidente recuerdo con el género italiano cultivado por Ariosto y especialmente por Tasso, maestro indiscutible por el que siente una confesada admiración. La obra presenta también como las traducciones de El pastor fido, dos redacciones; en la segunda no sólo aumenta numerosas estrofas sino que trata de pulir y perfeccionar el estilo poético de la octava.

En honor del conquistador de Chile, antecesor de su Mecenas, escribe bajo el título de Hechos de Don García Hurtado de Mendoza, una obra biográfica llena de alusiones históricas y bélicas en la que se resalta la figura del conquistador americano olvidado en la obra más clásica del género: La Araucana de Ercilla.

Sin duda la obra más conocida de Figueroa y por

la única que se le recuerda es El Pasajero, libro en prosa, difícil de encajar dentro de un estilo determinado. Aunque alguien ha pretendido ver en él algunas reminiscencias del Viaje entretenido de Agustín de Rojas, es el libro más personal del autor. Bajo el pretexto de un viaje desde Madrid a Italia, cuatro viajeros, entre los que no falta la parte autobiográfica, dialogan animadamente de los múltiples asuntos que preocupaban al hombre de la primera mitad del siglo XVII; hay crítica constructiva, sarcasmo, desesperación, optimismo... y todo con un diálogo ágil, directo y animado que mantiene en todo momento la atención del lector.

El tono moralizante que había comenzado con El Pasajero, se intensifica en las dos últimas producciones de Figueroa, Varías noticias importantes a la humana comunicación y el Pusílipo, ratos de conversación en los que dura el paseo. La madurez del autor se refleja en estas últimas obras en prosa, muy densas y de variado contenido aunque fundamentalmente abundan los temas filosóficos e históricos llenos de citas de autoridades clásicas en la primera, y los asuntos políticos y religiosos en la segunda.

Para hacer un esquema general de la obra completa habría que reseñar también las obras dispersas, producciones de distinta extensión y características. En-

tre éstas, son más abundantes las colaboraciones en prosa, colocadas generalmente en los preliminares de diversos libros y de las que excluyo la no muy extensa literatura epistolar. Escribe un Al Lector, en una obra de tipo religioso, una Relación de las bodas de un hijo de Felipe III con la reina de Francia, una aprobación a la última novela pastoril de la literatura española -aunque publicada en Traní-, y un Discurso sobre la labor predicadora de un fraile agustino. En verso se conoce solamente un soneto laudatorio en honor de Juan Méndez de Vasconcelos, autor portugués de un poema épico, y es también conocida su participación en un certamen poético con un romance que debía reunir las siguientes características dadas en las reglas: "Un romance de veinte redonditas en que bizarramente se refiriese la aparición milagrosa de Santa Leocadia desde las alabañas de San Ildefonso al cuchillo de Recisvinto, con que el Santo la cortó parte del velo que trahía en la cabeça".

2.- RELACION CRONOLOGICA DE EDICIONES Y REIMPRESIONES.

Como en ninguno de los manuales bibliográficos existentes se encuentra recopilada la producción literaria completa de Cristóbal Suárez de Figueroa, he creído oportuno y útil incluirla en este trabajo que pretende dar una visión general sobre uno de los autores menos conocidos y estudiados del siglo XVII español.

El método seguido para hacer esta relación es la de citar por orden cronológico todos sus trabajos según fueron apareciendo las primeras ediciones pero intercalando, a su vez, reimpresiones de obras completas y pequeñas colaboraciones que caracterizan su obra dispersa, sin olvidar añadir las reediciones hechas en el siglo XVIII, en el XIX e incluso en nuestro siglo, para ver, de alguna manera, hasta qué punto interesó su personalidad y sus obras en la crítica posterior.

1602: EL PASTOR FIDO/TRAGICOMEDIA PASTORAL,/ de Battista Guarino/, Traducida de Italiano en verso Castellano/Por Christóval Suárez/Dottor en ambos derechos/. Dirigida a/Balthasar Suárez de la Concha/Baylio de la Orden de San Estevan del Estado de Florencia/[Escudo]/En Nápoles, Por Tarquinio Longo, 1602 (3).

1609: EL/PASTOR FIDO/, TRAGICOMEDIA/PASTORAL/ de Baptista Guarini/. Traducida de Toscano en castellano/por Christóval Suárez/de Figueroa/. A don Vincencio Gonzaga/Duque de Mantua, y de/Monferrato/Con licencia y privilegio/Impresso en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, junto a S. Martín/1609/.

1609: LA CONSTANTE/AMARILIS/. PROSAS Y VERSOS/ De Christóval Suárez de Figueroa/Divididos en quatro Discursos/A Don

Vincencio Guerrero/Marqués de Montebelo, Cavallero del há-/bito de Alcántara/, Gentilhombre de la/Cámara del Duque de Mantua/, y su Cavallerizo/mayor/, [Grabado] Con licencia y Privilegio/Impresso en Valencia, junto al mo- lino de Ro-/vella. Año mil 600 y nueve/

1609: LA CONSTANTE/AMARILIS/.PROSAS Y VERSOS/. De Christóval Suárez de Figueroa/. Divididos en quatro Discursos/. A Don Pedro Fernández de Castro, Conde de/Lemos, Conde de Andrade, Marqués de Sarria/, Conde de Villalva, Gen- til hombre de la Ca-/mara del Rey nuestro Señor, su Pre- sidente del/Consejo de las Indias, y Virrey y Capitán general del Reyno de Ná-/poles/. Con licencia y privi- legio/. Impresso en Valencia, junto al molino de Rove-/ lla, Año de 1609/.

1612: ESPAÑA/DEFENDIDA/,POEMA HEROYCO/, de Christóval Suárez de/Figueroa/. A Don Iuan Andrés Hurta-/do de Mendoça, Quinto Marqués de Cañete/, Montero mayor del Rey, Nues- tro Señor, y/Guarda mayor de la ciudad/de Cuenca, etc/ Año [grabado] 1612/Con Privilegio/. En Madrid, Por Iuan de la Cuesta/.

1612: Aparece publicado un Soneto laudatorio al final de los preliminares de un poema épico (4).

1612: Escribe en prosa un Al Lector de una obra de tono re-

ligioso en octosílabos (5).

1613: HECHOS/DE DON GARCIA/HURTADO DE MENDOZA/,QUARTO MARQUES DE CAÑETE/. A Don Francisco de Roxas Y/Sandoval, Duque de Lerma, Marqués de Denia, etc./Por el Doctor Christóvál/Suárez de Figueroa/[grabado]/En Madrid. En la Im-
prenta Real/. Año M.DC.XIII/.

1614: HISTORIA/Y ANAL/RELACION/DE LAS COSAS QUE HIZIERON LOS PADRES/DE LA COMPAÑIA DE IESUS/, POR LAS PARTES DE ORIEN-
TE Y OTRAS; EN LA/PROPAGACION DEL SANTO EVANGELIO/, LOS AÑOS PASSADOS DE 607 Y 608/. Sacada, limada, y compues-
ta de Portugués en/Castellano por el Doctor Christóval/
Suárez de Figueroa/. A Don Gerónimo Corella/y Mendoça, Conde de Concentayna/Marqués de Almenara, etc./[grabado]
En Madrid, M.DC.XIIII/. En la Imprenta Real/ Véndese en casa de Iuan Harrey/.
[En el Colofón]: En Madrid/, En la Imprenta Real./ M.DC. XIIII/.

1614: LA/CONSTANTE AMARILIS/, de Christóval Suárez de Fi-
gueroa/, Divisée en quatre Discours/. Traduite d'Espa-
gnol en François, par/ N.L. Parisien, A Lyon/, par
Claude Morillon,/ Imprimeur de M. de Montpensier/, M.
DC.XIIII/. Avec privilege du Roy/. (6).

1615: PLAZA UNIVERSAL/DE TODAS CIENCIAS/Y ARTES/, Parte

Traduzida De/Toscano, y parte compuesta/por el Doctor Christóval/Suárez de Figueroa/. A Don Duarte, Marqués de Frechilla, y Villarramiel, Mar-/qués de Malagón, Señor de las Villas de Paracuellos,/y Hernancavallero, Comendador de Villa-/nueva de la Serena/[grabado]/ Año 1615/. Con Privilegio/. En Madrid, Por Luis Sánchez. [En el Colofón]: En Madrid, por Luis Sánchez/. Año M. DC.XV/.

1615: RELACION DE LA ONRO-/SISSIMA JORNADA, que la Magestad del Rey Don/Felipe, Nuestro Señor a hecho aora con nuestro Príncipe, y la Reyna de Francia, sus hi-/jos, para efectuar sus reales bodas; y de la grandeza, pompa y aparato de los/Príncipes y Señores de la Corte que yvan acompañando a sus Magestades, es relación la más cierta que a salido de la Corte. Ordenada por el Doctor Christóval de Figueroa residente en ella. Este año 1615 [Madrid] (7).

1616: HECHOS/DE DON GARCIA/HURTADO DE MENDOÇA/MARQUES DE CAÑETE/. A Don Juan Andrés/Hurtado de Mendoça/ su hijo, Marqués de Cañete/, Señor de las villas de Argete/ y su partido, Montero mayor/del Rey ntro señor, Guarda mayor de la Ciudad de Cuença [sic]/Por el Doctor Christóval/Suárez de Figueroa/. En Madrid, en la Imprenta Real/Año 1616/. (8).

1616: Presenta un Romance en un certamen poético de Toledo

1617: EL/PASSAGERO/ADVERTENCIAS/UTILISSIMAS A LA/VIDA HUMANA/

Por el Doctor Chris~~tó~~val Suárez de Figueroa/A la Exce^lentíssima/República de Luca/Con privilegio/, En Madrid, Por Luys Sánchez, Año 1617/Véndese en la Torre de Santa Cruz.

[En el Colofón]: En Madrid/, Por Luis Sánchez Impres-/
sor del Rey N.S./ Año M.DC. XVII/.

1618: EL/PASSAGERO/ADVERTENCIAS/UTILISSIMAS A LA VIDA/HUMA-

NA/. Por el Doctor Christóval/Suárez de Figueroa/A la Excelentíssima/República de Luca/45/Año [grabado] 1618/ En Barcelona/Por Gerónimo Margarit, y a su costa (10).

1621: VARIAS NOTICIAS/IMPORTANTES A LA/HUMANA COMU/NICACION/

Al Exelentíssimo Señor/Don Alvaro de Alencastro, Duque de/Ayero, Por el Doctor Christóval Suárez/de Figueroa, Fiscal, Iuez, Governador, Comissario contra/vandoleros, y Auditor de gente de guerra que/fue por su Magestad/ [grabado] En Madrid, Por Tomás Iunti Impressor del Rey nuestro Señor/Año de M.DC.XXI.

[En el Colofón]: En Madrid/Por Tomás Iunti, Impressor del/Rey nuestro Señor/. Año de M.DC.XXI.

1622: EL PASTOR FIDO/TRAGICOMEDIA PASTORAL/, de Battista

Guarino/. Traduçida de Italiano en verso castellano/ por Christóval Suárez/Dottor en ambos derechos/.Dirigi da al Señor/Iuan Battista Valenzuela/Velázquez Consejo

ro Collateral de su/M.C. Regente de la Regia Cancellería del Reyno de Nápoles/. [grabado]/En Nápoles, /Por Domingo d'Ernando Macarano, 1622/.

[En el Colofón]: Imprimatur: Laelius Tastius Vicar. Gen. Neap. y M. Fr. Dominicus Gravina Ord. Pred. Cur. Arch. Theol. En Nápoles. Por Domingo d'Hernando Macarano, 1622 A costa de Iuan Domingo Bove (11).

1629: PLAZA UNIVERSAL/DE TODAS CIENCIAS/,Y ARTES/parte tradu-
zida de/Toscano, y parte compuesta/por el Doctor Chris-
tóval Suárez de Figueroa./ A Hierónimo Perarnau/Cava-
llero catalán, Señor del Castillo y Lugar de la/Roca
de Albera, en el Condado de Rossellón/. Año 1629/Con
licencia/En la fidelíssima Villa de Perpiñán, por Luys
Roure/Librero, y a su costa.

[En el Colofón]: En Perpiñán, por Luys Roure Librero/,
Año M.DC.XXIX/.

1629: PUSILIPO/RATOS DE CONVERSACION/,EN LOS QUE DURA EL
PASSEO/. Al Ilustríssimo, y Excelentíssimo Señor/, El
Señor/Duque de Alcalá/, Marqués de Tarifa/, Virrey, y
Capitán General/del Reyno de Nápoles/, Autor/Don Chris-
tóval Suárez de Figueroa/[Escudo del Duque]/En Nápoles,
Por Lazaro Scoriggio, M.DC.XXIX/.

[Colofón]: Iacobus Terrag. Vic. Gen./ D. Ioannes Domi-
nicus Aulsius Theol. Can. Dep.

1630: PLAZA UNIVERSAL/DE TODAS CIENCIAS/,Y ARTES/, parte tra-
duzida de /Toscano, y parte compuesta por el Doctor
Christóval Suárez de Figueroa/A Hierónimo Perarnau/Ca-
vallero catalán.../En la fidedíssima Villa de Perpiñán,
por Luys Roure/Librero. Año 1630. [En el Colofón 1629]
[Colofón]: En Perpiñán, Por Luys Roure Librero/Año M.
DC.XXIX.

1633: DISCURSO/SOBRE LA PREDICACION/DEL SEÑOR/DON FR.DIEGO
LOPEZ/DE ANDRADA/, Arçobispo/de Otrento (12)/. Escrito
quando vivía/, por el D. Christóval Suárez de Figueroa
(13).

1633: Breve texto, a modo de aprobación, firmado en Trani
(14) en 10 de octubre de 1633. Aparece en los prelimi-
nares de una novela pastoril de Don Gonzalo de Saave-
dra (15).

1644: ESPAÑA DEFENDIDA,POEMA HEROYCO, de Christóval Suárez
de Figueroa, Auditor de ejército y Provincia que fue
por su Magestad, en esta quinta impresión por su Autor
reconocido y de las erratas enmendado. En Nápoles, Por
Egidio Longo Regio Impressor. 1644.

1733: PLAZA UNIVERSAL/DE TODAS CIENCIAS, Y ARTES/. Su autor
primero/El Doctor Christóval Suárez de Figueroa/. Nue-
vamente corregido, y adicionado/para esta impresión/

en que se comprehende/una universal noticia de cada una de las ciencias/..., De todas las religiones, sus principios, Aprobación/... De las Ordenes Militares de dentro, y fuera/de España.../ De varias artes liberales, y mecánicas/, con una histórica narración en cada uno /de estos particulares.../Dedicado/al Serenísimo Señor D. Phelipe, Infante de España,.../ Con Privilegio/ En Madrid, Año de M.DCC.XXXIII [1733] (16).

1781: LA CONSTANTE/AMARILIS/, PROSAS Y VERSOS/ de Christóval Suárez/de Figueroa/, Divididos en quatro Discursos/. A Don Vincencio Guerrero/Marqués de Montebelo, Caballero del/hábito de Alcántara, Gentil-hombre de/la Cámara del Duque de Mantua/, y su Caballerizo Mayor/. Tercera Impresión/. Con licencia/. En Madrid, Por D. Antonio de Sancha/. Año de M.DCC.LXXXI [1781]/. Se hallará en su librería, en la Aduana vieja (17).

1865: Hechos de Don García Hurtado de Mendoza, quarto Marqués de Cañete... en Colección de historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional..., vol. V, Santiago de Chile, 1865 (18).

1913: El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana, por el Doctor Christóval Suárez de Figueroa... Edición preparada por Francisco Rodríguez Marín, Renacimiento, Madrid, 1913.

1914: El Passagero por el Doctor Christóbal Suárez de Figueroa. Introducción y notas de Roberto Selden Rose, Sociedad de Bibliófilos Españoles. Madrid, M. CM. XIV 1914

1945: El Pasajero de Cristóbal Suárez de Figueroa. Edición, prólogo y notas de Justo García Morales, Madrid, Aguilar, 1945.

3.- CARTAS Y DOCUMENTOS DIVERSOS.

No son muchas las epístolas que se conservan de Suárez de Figueroa pero son muy significativas para aclarar datos de su biografía o de su personalidad y, por tanto, todas ellas ya han sido aprovechadas en su lugar correspondiente. A continuación, presentaré por orden cronológico dichos documentos:

1597: Memorial (19) al Gobernador de Milán fechado en Mediolani (20) el 15 de septiembre de 1597 (21).

1608: Carta escrita desde Madrid el 21 de Diciembre de 1608 y dirigida a Don Vicente I de Gonzaga (22), a quien de dicaba la segunda traducción del Pastor fido (23).

1609: Carta al mismo destinatario enviada desde Madrid el 14 de marzo de 1609.

1609: Seis meses después, el 22 de marzo exactamente, se lamenta desde Madrid que el dinero enviado por el de Mantua no ha cubierto ni la tercera parte de los gastos del ya impreso Pastor fido (en efecto, estaba ya terminado en agosto de 1609).

1624: Carta manuscrita autógrafa (24) enviada desde Nápoles el 22 de agosto de 1624 en la que Figueroa se lamenta de la ingratitud recibida a cambio de su honrado y concienzudo trabajo de Auditor en Lecce del que fue relevado, sin causa justificada aparente, en agosto de 1623 (25).

1644: Brevísimas notas manuscritas y autógrafas al final del libro XIV de la edición de la España defendida (Nápoles 1644). En ella se dice que el 14 de noviembre de ese año acabó en Roma la nueva redacción de su poema épico (26).

4.- OBRAS ATRIBUIDAS O SUPUESTAS.

Dentro del estudio completo de la producción literaria de Figueroa, no se debe olvidar el citar una serie de obras que el autor dice haber escrito pero que no han llegado hasta nosotros bien porque se hayan perdido o bien, cosa que parece lo más probable, porque nunca pasaron de ser ideas en la imaginación literaria

del autor.

A estas obras "fantasmas" se alude, generalmente en los preliminares de estas obras conocidas en las que a modo de "testamento literario" se citan los trabajos hechos por el autor hasta ese momento o las que tiene preparadas para la imprenta.

Así en la edición de los Hechos de Don García, (Madrid, 1613) el capitán don Gabriel Carvajal de Ulloa escribe el Al Lector. En él después de presentar la figura de Figueroa "cuya velocidad y apresuramiento en escribir pudieran hazer sospechosas sus obras, quando no estuvieran ya conocidos sus quilates y no se hallaran ya recibidas con tanta aceptación", asegura que "En diez años, ha compuesto ocho tomos", remontando a 1602, o quizá un poco antes, el primer trabajo literario del vallisoletano. Entre las cinco obras ya impresas se cita Espejo de juventud y entre las tres ya preparadas y a punto de aparecer se habla de una traducción del italiano de las Obras espirituales de una monja genovesa.

Las alusiones a estas obras que he llamado "fantasmas" se encuentran también citadas en el interior de los libros de Figueroa. En El Pasajero cuando los cuatro interlocutores hablan sobre la poesía y las po-

cas reglas que de ella existen en la lengua castellana, el Doctor interviene para decir que desde hace algún tiempo tiene "recogidos los materiales" y continúa "Así, pues me infundís ánimo, pienso dar en breve a la imprenta una Poética Española, que, por lo menos, saldrá con buenos deseos de acertar" (27). Años después en el Pusílipo (Nápoles, 1629) ratifica nuevamente estas palabras y recuerda "quando en mi juventud atendí más al estudio y conocimiento de la Poética" (28).

De idéntica manera se alude a otra nueva obra en el final de la "Variedad vigésima" de Varias noticias donde Figueroa dice: "La variedad de ingenios, de humores, de caprichos que mediante la introducción de un su amigo y conterráneo fue conociendo, dirá el libro que tras este se publicare, con título de Residencia de Talentos" (29).

Nuevamente en el prólogo de la primera y única edición del Pusílipo aparece otra lista de las obras escritas por el mismo autor. Antes de la lista se dice: "Tras éste [el Pusílipo], publicará su autor la Residencia de Talentos, ha días esperado de curiosos. Luego otro intitulado Olvidos de Príncipes, esto es, daños su cedidos por ellos... Con que en la interpolación de sus ocupaciones,... havrán sido doce los assumptos de sus escritos". En este caso de los "doce assumptos" desco-

nocemos las dos obras citadas y la primera de la lista que por orden cronológico, está encabezada de nuevo por Espejo de juventud.

Quince años después nos encontramos con otra relación de obras en la edición de la España defendida (Nápoles, 1644) que Figueroa supervisa personalmente, como demostraré en otro lugar de este trabajo. En esta que falsamente se denomina "quinta impresión", al final de los preliminares se encuentran, sin orden cronológico, las "Obras compuestas y publicadas por el presente autor", que, en este caso, alcanzan el número de catorce. De éstas señalaré solamente las que no conocemos con el número con el que aparecen en dicha relación:

- 4.- Desuarios de las edades, escarmientos para todas.
- 5.- Olvidos de Príncipes, daños seguidos por ellos (30).
- 9.- L'Aurora, con los primeros ejercicios de vivos.
- 10.- Espejo de juventud. Requisitos convenientes a un cavallero.
- 13.- Residencia de talentos, desengaños de los más presumidos.

Si antes veíamos que de las doce obras reseñadas desconocíamos tres, ahora de las catorce no conocemos

mos cinco, de las que la primera y la tercera aparecen citadas por primera vez.

Una vez más nos encontramos con un enigma en relación con Figueroa y con una pregunta de difícil respuesta ¿por qué no se conserva el más mínimo indicio de ninguna de estas obras si es que, en realidad, fueron escritas como él da a entender reiteradamente? Es muy extraño que no se tenga noticia palpable de alguna de ellas o alusión a algún manuscrito, si bien es verdad que, sin poder asegurar nada como cierto, se puede seguir el rastro de dos de estas obras: Espejo de juventud y la traducción de las Obras espirituales de la monja italiana, ya que ambas son mencionadas y descritas en un documento manuscrito del siglo XVIII que se conserva en la Biblioteca Nacional madrileña y cuyo texto ha sido publicado por Rodríguez Moñino (31).

- Espejo de juventud: "esta obra escribió en Nápoles, y contiene todas las buenas partes que deben tener y pueden hacer illustres y excelentes a los caballeros mozos. Su volumen es un tomo en 4º" (32). Aunque señala el tamaño, no pone fecha de impresión como hace con las otras obras que se conocen. Fecha probable podría ser 1602, teniendo en cuenta dos datos: a) se dice que la obra fue escrita en Nápoles, y con seguridad en esta época se encontraba Figueroa en esa ciudad terminando

la primera traducción de El Pastor fido que aparece en ese mismo lugar y año, y b) en el prólogo de los Hechos... don Gabriel Carvajal asegura que la primera de las obras impresas de Figueroa es precisamente Espejo de juventud

- Obras espirituales: "Tradujo del italiano al español el primer tomo de las obras Spirituales que compuso la madre Bautista de Génova, del orden de Recoletas de N. Señora de la Merced, impresa en Madrid, año de 1612, en 4º" (33). Son tantos los datos que da este anónimo biógrafo que no parece haber duda sobre la existencia de esta obra, datos que coinciden, además con el prólogo del capitán Carvajal de Ulloa en los Hechos... que dice que dicha obra, junto a las otras dos traducciones, una del italiano y otra del portugués que conocemos, ya está preparada para la imprenta: "Assí mismo a ruegos del Padre fray Juan Bautista, recoleto de la Orden de nuestra Señora de las Mercedes, varón de señalada virtud, y comendador del convento de Santa Bárbara, situado en esta Corte, traduxo de italiano en español el primer tomo de las Obras espirituales, que compuso la Madre Bautista de Génova, santíssima sierva de Dios y grandemente ilustrada; por cuya causa se tienen sus divinos concetos por revelaciones, casi al modo de las de Santa Gertrudis. Imprimase con toda brevedad para consuelo y regalo de los que professan espíritu" (34). Aunque no se conserva la posible traducción de Figueroa

se tienen bastantes datos de la autora (35) y de su obra (36), que se encuentra, aunque incompleta, en la Biblioteca Nacional de Madrid (37): de los tres tomos que consta la obra original italiana, sólo se conservan los dos primeros.

= = = = =

Con la única excepción de estas dos obras descritas anteriormente en las que cabe la posibilidad de que se hayan perdido todos sus ejemplares, con la improbabilidad que eso supone, el resto de los títulos citados por Figueroa (la Poética Española, Residencia de talentos, Olvidos de Príncipes, Desuorios de las edades y L'Aurora), no parece probable que fueran redactados alguna vez teniendo en cuenta que en la época en la que escribe Figueroa era bastante habitual anticipar los títulos de las obras que se iban a escribir para preparar al público, aunque después estos libros, por diferentes circunstancias, no pudieran nunca escribirse.

N O T A S

(1) Aunque este tipo de obras misceláneas alcanza su máximo desarrollo en el siglo XVIII, ya con anterioridad y especialmente, en la época renacentista es uno de los géneros más utilizados. Un estudio más detenido se hace en el capítulo dedicado a la Plaza universal.

(1 bis) "... y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye in genio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por eso quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujese.. Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores: el uno, el doctor Cristóbal Suárez de Figueroa, en su Pastor Fido, y el otro, don Juan de Jaúregui, en su Aminta, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original" (II, LXII).

(2) Opere spirituali/della Reverenda/et devotissima vergi-
ne/di Christo/, Donna Battista de Genova/, Canonica Re
golare Lateranense/. In tre tomi distrite/... In Vene-
tia, Presso gli heredi di Francesco Ziletti, 1588. Es-
te editor es el mismo que publica por primera vez la
Piazza universale de Garzoni (Venetia, 1584) .

- (3) Como ya he demostrado en otro lugar, este Cristóbal Suárez es la misma persona que el Figueroa que estamos estudiando.

- (4) Se trata de la obra siguiente: LIGA/DESHECHA/, POR LA EXPULSION/ DE LOS MORISCOS DE LOS REYNOS/ DE ESPAÑA/. Compuesto por Iuan Méndez de Vas-/concelos, Cavallero Portugués.../ A Don Manuel Alonso/Pérez de Guzmán el Bueno.../ Con privilegio/En Madrid por Alonso Martín, Año 1612/. El texto del soneto puede leerse en el Apéndice documental del final de la Tesis.

- (5) LA CRUZ/, Por Albanio Remírez de/la Trapera/. A Doña Leonor Manri-/que Sotomayor y Guzmán.../ Año 1612/Con Privilegio/En Madrid, por Juan de la Cuesta. El poema, dividido en diez cantos, sigue con Flores a la Cruz (fol. 185) y Soliloquio (fol. 194). El texto de Figueroa se incluye en el Apéndice documental.

- (6) Para que se vean algunas de las características de la fidelidad de esta traducción francesa, se ponen en el Apéndice documental algunos ejemplos significativos.

- (7) El texto completo de esta Relación se incluye en el Apéndice documental.

- (8) Se trata de la misma edición de 1613 excepto, la porta

da y la dedicatoria. Don Juan Andrés Hurtado de Mendoza no es, en realidad el destinatario del libro, ya que la verdadera dedicatoria de esta segunda edición vuelve a estar dirigida al Duque de Lerma. Aunque Palau asegura que es algo diferente a la que aparecía en la primera edición de los Hechos..., cotejadas minuciosamente ambas dedicatorias son totalmente iguales.

- (9) Todas las poesías presentadas al certámen son publicadas por Pedro de Herrera como Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario, Madrid, 1617. El ejemplar de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Complutense no tiene portada, pero en el colofón puede leerse: "En Madrid, por Luis Sánchez, Año M.DC.XVII" (1617). El texto íntegro del Romance de Figueroa se puede leer en el Apéndice documental.
- (10) Sigue fielmente la primera edición de Madrid, de la que falta únicamente la fe de erratas.
- (11) Excepto la portada y la dedicatoria sigue fielmente la edición aparecida también en Nápoles en 1602.
- (12) Ciudad de la provincia italiana de Lecce en la región de Apulia a orillas del canal de su nombre por el que se comunican el mar Adriático y el Jónico.
- (13) Este Discurso está al comienzo de los TRATADOS/DE LA

PURISSIMA CONCEPCION/DE LA VIRGEN SEÑORA NUESTRA/...
 Sacados de los Sermones que predicó en la Corte de Madrid/Don Fray Diego López de Andrada.../ En Nápoles, por Lazaro Escorigio, M.DC.XXXIII. El texto de Figueroa está incluido en el Apéndice documental.

- (14) Ciudad italiana de la provincia de Bari, en la Apulia, a orillas del Adriático.

- (15) Se trata de LOS/PASTORES/DEL BETIS, VERSOS Y PROSAS/de Don Gonzalo de Saavedra.../Al Illmo. y Exmo. Señor/Don Manuel de Fonseca/y Zúñiga.../ En Trani, por Lorenzo Valerii. Con licencia de los Superiores. 1633.
 El texto íntegro se incluye en el Apéndice documental.

- (16) Esta nueva edición, conserva muy poco de la primitiva y en ella se considera a Figueroa como el verdadero autor y no como traductor.

- (17) Sigue prácticamente la primera edición de 1609.

- (18) Esta fecha de 1865 la reseña Crawford en su monografía (ob. cit., pág. 50); en cambio en la bibliografía de Palau se cita la nueva reedición en 1864.

- (19) El Memorial es una carta o documento que se envía para pedir un favor o gracia.

- (20) Puede tratarse posiblemente de Mediolanum, nombre latino de una ciudad francesa muy cerca de la actual frontera de la provincia italiana del Piemonte.
- (21) Dicho Memorial se conserva en el Archivo estatal de Milán y ha sido publicado por Marina Giovannini, Alcuni documenti..., art. cit., págs. 116-118.
- (22) Se trata del cuarto duque de Mantua (1562-1621) quien, tras anular su matrimonio con Margarita Farnesio, hija del duque de Parma, se unió con un miembro de la poderosa familia Medici.
- (23) Esta carta como las dos siguientes se conservan en el Archivo de Estado de Mantua y fueron localizadas y publicadas por Marina Giovannini, art. cit., pág. 118-119.
- (24) Del original autógrafo firmado incluyo fotocopia en el Apéndice documental.
- (25) Como se ve en unos documentos publicados por Crawford (The life... ed. inglesa, ob. cit., pág. 100), y que se conservan en el Archivo de Estado napolitano, Figueroa dura en el cargo sólo unos meses. El 22 de febrero de 1623 se hace público desde el Palacio "El Duque mi Señor ha hecho merced a Don Christóval Suárez de Figueroa de la plaza de Auditor de Leche que vaca por muer-

te de Don Rodrigo de Quiroga..." mientras que el 8 de agosto del mismo año se publica "Por justos respectos ha mandado el Duque mi señor proveer la plaza del Dr. D. Xpoval de Figueroa, Auditor de Leche, en persona Del Dr. D. Gerónimo de Alcamora Urssino, sin embargo, que no aya cumplido el tiempo..."

- (26) Los documentos que se conservan relacionados con Figueroa, sobre todo a partir de 1624, son bastante numerosos (Ver el Apéndice de la edición inglesa del libro de Crawford sobre Figueroa desde pág. 99 a 155). Sin embargo como no fueron escritos ni redactados directamente por él, no los señalo en este capítulo dedicado a su producción literaria.
- (27) El Pasajero, ed. cit., págs. 52-53
- (28) Pusílipo..., ob. cit., pág. 196.
- (29) Varias noticias, ob. cit., fol. 245 v.
- (30) Obsérvese que casi emplea las mismas palabras explicativas al título, que ya había utilizado al mencionar la obra en el Prólogo del Pusílipo.
- (31) Antonio R. Rodríguez Moñino: Biobibliografía inédita de Cristóbal Suárez de Figueroa en "Revista del Centro de Estudios Extremeños", vol. III (1929), págs. 265-285.

(32) Ibidem, págs. 280-281.

(33) Ibidem, pág. 281.

(34) Puede también pensarse en la posibilidad que el autor anónimo de esta biografía siguiendo precisamente el dato de Carvajal de Ulloa, asegure, sin saberlo y sin haberla visto, que dicha traducción es de 1612.

(35) Hija de padres genoveses, Tomasina Riccia nace en 1497 entrando a los trece años en el Monasterio de Santa María delle Grazie el día de San Juan Bautista, motivo por el cual cambia su auténtico nombre por el de Battista. Después de una vida dedicada al estudio y a la santidad muere en 1587. Su obra principal, Opere spirituali, se publicó póstuma en Venecia a finales del siglo XVI.

Estos datos biográficos están tomados de Michele Gius-tiniani, Gli scrittori liguri..., Roma, appresso di Nicol'Angelo Tinassi, M.DC.LXVII 1667 . Habla de la monja en págs. 129-130.

(36) Opere spirituali/della Reverenda/et devotissima vergire/di Christo/, Donna Battista da Genova/, Canonica Regolare Lateranense/ In tre tomi distinte/Nelle quali tutta l'altezza della christiana perfettione, e intima amorosa union/con Dio (quanto sia possibile) chiaramen

te s'insegna/... Con privilegii/In Venetia, presso gli
Heredi di Francesco Ziletti, 1588.

- (37) La obra tiene en la citada biblioteca madrileña la sig
natura 3/73737-8.

V. PRODUCCION LITERARIA: ESTUDIO PARTI-
CULARIZADO DE LAS OBRAS.

232 bis

V. 1. EL PASTOR FIDO

1.- MARCO HISTORICO.

Nos encontramos ante la primera obra conocida de Cristóbal Suárez de Figueroa y ante el primer problema biobibliográfico de su no muy extensa producción literaria.

Como se ha visto en el capítulo dedicado a la biografía del autor y como resumiré seguidamente, Figueroa hace dos traducciones distintas de la obra de Guarini: una en 1602 y otra, más perfilada, en 1609.

En estos años iniciales del 1600, Figueroa, después de hacer algunas incursiones por el Mediterráneo con las tropas españolas en el Reino de Nápoles, era conocido por el nombre de Cristóbal Suárez, ya que el Figueroa no lo empieza a utilizar, por lo menos, hasta después de 1606.

Aunque él asegura, y algunos de sus contemporáneos también, que su primera obra fue una titulada Espejo de juventud, no se conoce de ella ningún dato ni se conserva manuscrito ni edición impresa. Para no dejarse guiar por conjeturas falsas y hasta que no aparezca algo que acredite la existencia de esta obra -que sin

duda debía de aparecer también como de Cristóbal Suárez, en el caso de existir-, debemos de partir de la idea de que su traducción de Il Pastor fido es su primer trabajo como literato.

2.- GUARINI Y EL PASTOR FIDO.

Guarini consigue precisamente con el Pastor fido ponerse a la altura de los grandes poetas del "Cinquecento" y dentro de la poética pastoril italiana su nombre forma trilogía con los de Sannazaro y Torquato Tasso.

Con una vida no tan atormentada como la del poeta del Aminta pero sí con muchos problemas familiares y preocupaciones, nace Guarini en Ferrara en 1538. Estará vinculado de diversas maneras a las grandes familias italianas (los Este, Gonzaga, Medici y duques de Urbino) y después de ejercer diversos cargos diplomáticos por Europa, se dedica, a partir de 1581, a componer su Pastor fido, con la clara intención de competir con el Amin-ta estrenado en 1573.

Por diversos motivos el "dramma pastorale" se in

terrumpe en varias ocasiones y no sale de la mano de los que revisan la obra hasta finales de 1589 aunque la primera edición veneciana lleve la fecha de 1590 (1). Guarini sigue perfeccionando la obra y la edición definitiva no sale hasta 1602 (2), muriendo en Venecia diez años después (el 7 de octubre de 1612) (3).

= = = = =

Aunque la aparición del Pastor fido dio lugar a una de las polémicas más fuertes del "Cinquecento" italiano, la obra gozó de muchísimo éxito entre el público, especialmente femenino (4), teniendo múltiples representaciones en las cortes de los grandes señores del siglo XVI. También gozó de abundantes ediciones en Italia durante los siglos XVII y XVIII -se conocen aproximadamente unas 80 impresiones desde la aparición de la edición príncipe- y fue traducida a varios idiomas.

El tema de la obra no es completamente original de Guarini sino que se basa en una historia del autor griego Pausanías (5). El poeta italiano complica la trama con nuevos personajes atormentados por su pasión amorosa y sabe fundir las dos acciones principales del poema; las complicadas y trágicas historias amorosas, sin embargo, terminan felizmente como requerían las características de la tragicomedia.

Las líneas fundamentales del argumento son las siguientes: para dar fin al sangriento sacrificio que los Arcades debían ofrecer anualmente a Diana, su sacerdote Montano decide cumplir el oráculo y propone ca sar a su hijo Silvio, descendiente de Eracle (Hércules) con la ninfa Amarilli, hija de Tirsi y descendiente del dios Pan. Al unirse legalmente la sangre de ambos dioses, el sacrificio quedaba automáticamente anulado. Silvio, como la Silvia del Aminta, se preocupa exclusivamente de la caza y no atiende al amor de la que debía ser su esposa ni de Dorinda que le amaba en secreto. Por otro lado Amarilli amaba y era correspondida por el pastor Mirtillo que a su vez era amado de la caprichosa Corisca. Esta, celosa de Amarilli, trama un engaño y ha ce que el Sátiro denuncie el encuentro secreto en una gruta de los dos enamorados. La joven, como adúltera, es condenada a muerte pero Mirtillo pide morir en lugar de su amada. Es entonces, cuando poco antes de cumplirse el sacrificio, Carino, el presunto padre del pastor, confiesa que Mirtillo no es hijo suyo sino de Montano. Al ser, por tanto, hermano de Silvio, el matrimonio entre Mirtillo y Amarilli puede verificarse liberando a la región de Arcadia del cruel y sangriento sacrificio de Diana. Al mismo tiempo Silvio, que involuntariamente había herido a Dorinda confundiéndola con una fiera, de cide abandonar la caza y se casa con su perpetua enamorada. Para completar el final feliz Corisca, conmovida por el amor y la felicidad de ambas parejas, se arre-

piente del mal hecho y, perdonada, promete abandonar el lugar.

La tragicomedia del poeta ferrarés tiene un prólogo en verso, cinco actos con treinta y nueve escenas en total y un Coro al final de cada acto (6).

Está escrita fundamentalmente en endecasílabos combinados con heptasílabos con la única excepción de la polimetría del coro del final del acto III, que debía estar pensado para baile y música.

3.- TRADUCCIONES CASTELLANAS DEL PASTOR FIDO.

Aparte de las traducciones que se hicieron en francés, inglés y en alemán (7), el "Pastor fido de Guarini tuvo cuatro traducciones en castellano, dentro del siglo XVII: Nápoles 1602, Valencia 1609, Nápoles 1622 y, por último, Amberes y Amsterdam 1694. A continuación se describirán minuciosamente cada una de ellas.

= = = = =

En Nápoles, 1602, aparece sin duda ninguna la

primera traducción castellana de la tragicomedia italiana (8), traduciendo, como es obvio, la publicada por Guarini en 1590 y no la edición definitiva que aparece en Venecia en 1602.

Esta primera traducción pertenece a Cristóbal Suárez, "Dottor en ambos derechos", siendo precisamente este nombre el que ocasionó una de las más serias discusiones sobre el autor que nos ocupa ya que siete años después vuelve a aparecer en España una nueva traducción de la misma obra pero esta vez con el nombre de Cristóbal Suárez de Figueroa.

Ante este hecho de tipo erudito los críticos han tomado distintas prespectivas tratando de averiguar si se encontraban ante uno o dos autores exponiendo cada uno los razonamientos que creían más convincentes para hacer valer sus puntos de vista. Desde la segunda mitad del siglo pasado fueron más abundantes las opiniones en favor de los dos autores (traducción de Gayangos (9), Rennert (10), Crawford, por citar a algunos) que no las defensas de un solo autor: para este caso puede verse la opinión de Ticknor que sin excesivas explicaciones dice que el autor de La constante Amarilis era ya conocido por una traducción del Pastor fido añadiendo en nota: "Creo que se imprimió por primera vez en Nápoles en 1602, pero es mejor la edición de Valencia de 1609" (11).

Quien estudia más detenidamente este problema, aunque sus conclusiones son erróneas, es Crawford en su monografía sobre Suárez de Figueroa. De igual manera que asegura la existencia de dos traducciones completamente diferentes, el norteamericano también cree en la existencia de dos diferentes traductores, basándose en una serie de razonamientos:

- 1.- Aparición, en la versión de 1602, de sonetos laudatorios en los preliminares, costumbre que, como sabemos, Figueroa criticaba duramente en El Pasajero (12)
- 2.- Es difícil admitir que un autor haga dos versiones distintas de una misma obra en el breve espacio de siete años "sin advertir expresamente en la segunda por qué causa intentaba mejorar la primera" (13).
- 3.- Que no se aluda en ningún momento de la obra posterior de Figueroa que había hecho dos traducciones distintas.
- 4.- Si las tres traducciones (1602, 1609 y 1622) fueran del mismo autor, Figueroa no hubiera permitido que la edición napolitana de 1622 reeditada la de veinte años atrás y no la más perfecta y elaborada publicada en Valencia.
- 5.- Cuando Figueroa publica en 1612 la España defendida

introduce, al final del libro II, una alusión a la traducción ya terminada del Pastor fido:

"Tal vez porque mi pena se aflojasse,
quise atraer la musa al dulce canto;
con que orilla del Tajo se quexasse
hize, pastor nacido en Erimanto.
Y aunque su ser la embidia molestasse
con vituperio suyo, pudo tanto,
que, siempre resonante, siempre entera,
mi lyra compitió con la extranjera" (14)

Con estos versos el pastor Damón, que encarna a Figueroa, alude a la ejecución de este trabajo para aliviar los desengaños con los que se enfrentó en la Corte después de su llegada a España: "De estas palabras podemos inferir que Figueroa no escribió su traducción sino después de su llegada a Madrid en 1606" (15).

Siguiendo con la pista del nombre, Crawford se pregunta quién es ese extraño Cristóbal Suárez que aparece en las dos ediciones napolitanas, y no parece aceptar la teoría de Gayangos que le identifica con Cristóbal Suárez Triviño, uno de los poetas participantes en un certámen poético de 1620 y que parece estuvo en Italia en los primeros años del siglo XVII. Dice que no puede asegurar la identidad porque "carecemos de otras producciones para juzgar a este poeta, y en ninguna parte de la Historia literaria española, encontramos el nombre de Cristóbal Suárez" (16).

Aunque en época mucho más reciente se vuelve a hablar de dos traductores distintos (17), los razonamientos dados por Crawford, que pueden resultar convincentes a quien no conoce a fondo este problema, son de todo punto rechazables. Ya en la traducción que del libro del norteamericano hace Alonso Cortés, se añaden una serie de notas de traductor señalando estos nuevos argumentos:

- 1.- La identidad de nombre y apellido entre el traductor de 1602 y Figueroa.
- 2.- La identidad de los títulos profesionales de los autores ya que en todas las ediciones consta como "doctor en ambos derechos".
- 3.- La coincidencia de que la primera edición se publicase en Nápoles por los mismos años en que Figueroa no sólo estaba en Italia, sino que ejercía cargos en el reino napolitano.
- 4.- No habiendo utilizado en el primer trabajo el apellido Figueroa, es lógico que en 1609 en la nueva traducción, no quisiese mencionar para nada la versión anterior.

Con estas conclusiones Narciso Alonso Cortés demostró su gran intuición porque cuando afirmaba esto, y aunque inicialmente iba por un camino equivocado, no se

había localizado todavía los documentos que confirmarían la teoría insinuada.

Los críticos que partían de la idea de que se en contraban ante dos autores, coincidían al pensar que se se guir el rastro de ese desconocido Cristóbal Suárez era un problema de muy difícil solución. Evidentemente, lo que es auténticamente problemático es separar ambas per sonalidades porque, en realidad, se trata de la misma persona como ya quedó demostrado en el capítulo inicial.

Como allí se vio, al que actualmente se le conoce como Suárez de Figueroa o, incluso, como Figueroa, era simplemente Cristóbal Suárez y con este nombre y apellido -apellido con el que su padre es citado en la Plaza universal-, aparece en los primeros documentos que de él se conservan: el acta de su doctorado en los archivos de la universidad de Pavía (1594) y tres años después en un Memorial que escribe como fiscal de Marte sana al Gobernador de Milán (15 de septiembre de 1597) (18). Estamos siempre por las mismas fechas ya que cinco años más tarde es cuando aparece precisamente, el mis mo nombre de Cristóbal Suárez en el primer trabajo que publica. Después de 1602 no vuelve a aparecer este nombre sino es con el Figueroa añadido.

Una vez aclarado el punto oscuro de los dos nombres, vamos a estudiar en qué consiste esta primera edi ción. Después de la portada hay un soneto en castellano

a Baltasar Suárez de la Concha, a quien iba dirigida también la traducción, seguido de un Al Lector interesante en el que se justifica el trabajo (19). Siguen después cuatro sonetos laudatorios: dos en italiano (uno de Alessandro Ademari y otro de Vincenzo Bruni) y los dos últimos en castellano: uno de Alonso de Salazar y otro de Luis Vélez de Santander (20) que es en realidad el conocido dramaturgo Vélez de Guevara. Este utilizó el apellido de su madre, Santander, hasta 1603 o 1605 y estuvo en Italia como soldado en la guerra del Piemonte con el Conde de Fuentes. Entorno al 1600 participó también en varias expediciones por el Mediterráneo: en algunos de estos viajes debió de conocer personalmente al que entonces era conocido como Cristóbal Suárez y le dedicó ese soneto, que es de las poquísimas publicaciones que firma como Vélez de Santander.

Después del Argumento que traduce el Argomento de Guarini aparece la lista de Las personas que hablan traduciendo literalmente lo que en la primera edición de Il Pastor fido de 1590 era Le persone che parlano (21). Al final de esta lista de personajes que intervienen en la acción de la Tragicomedia, Figueroa no divide en escenas porque según dice: "Esta palabra Scena no es usada en la lengua castellana". En efecto, con los años que él llevaba fuera de España, no sabía que dentro del lenguaje teatral ya comenzaba a utilizarse siendo prueba de ello lo que se dice en el Cisne de Apolo de Luis Al-

fonso de Carballo (22).

Siguen después los Preliminares con una Prólogo donde se "da noticia de Arcadia y sus moradores y dirige esta obra a los Serenísimos Duques de Savoya Carlo Emanuel y doña Catalina de Austria, en cuyas bodas se representó". El prólogo, que en el original estaba en verso, lo traduce en prosa y a continuación los cinco actos sin la división en escenas.

El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid que he utilizado (Sign.: R. 754), tiene al final cuatro páginas con una partitura musical manuscrita, que no aparece en la edición de 1622.

= = = = =

Al poco tiempo de venir Figueroa a España y antes de entrar en contacto con la familia Hurtado de Mendoza, aparece en Valencia en 1609 una nueva traducción de El Pastor fido firmada, en esta ocasión, por Cristóbal Suárez de Figueroa, quien, unos meses más tarde, emprendería la tarea de La Constante Amarilis.

Es cierto que en los preliminares Figueroa no menciona haber hecho una traducción anterior, pero no estando nada contento de ella y figurando su auténtico nombre, es lógico que no quisiera darse por aludido y que utili

zara el silencio como mejor defensa. Pienso que este es un dato en favor de la teoría de un solo autor ya que si la traducción napolitana no hubiera sido de Figueroa, éste hubiera querido demostrar al público y a la crítica que su traducción mejoraba considerablemente la anterior.

Después de la portada, la Aprobación de José Rocafull está fechada el 1 de agosto de 1609; sin embargo, por una carta escrita al Señor Gonzaga desde Madrid, sabemos que la traducción estaba ya terminada a finales de 1608.

Sigue una Dedicatoria a don Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua, firmada por el propio Figueroa (23) y un interesante Al Lector (24) donde explica la intencionalidad de su trabajo. Después está el Argumento, la lista de Interlocutores (25) donde se dice al final "La escena en Arcadia" (26) y el Prólogo que traduce el verso original.

Esta nueva traducción, aunque criticada por algunos (27) es alabada por bastantes autores incluso contemporáneos a Figueroa ya que, aunque no se especifique a cuál de los trabajos se refieren las alabanzas, es seguro que deben de identificarse con la de 1609. Son famosos los elogios de Cervantes y de Gracián.

En la segunda parte del Quijote (28) se critican

las malas traducciones de las llamadas "lenguas fáciles" pero se hacen dos curiosas excepciones: "Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores: el uno, el doctor Cristóbal Suárez de Figueroa, en su Pastor fido, y el otro, don Juan de Jáuregui, en su Aminta, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original". (29).

Gracián también recuerda con bastante cariño esta traducción cuando dice en Agudeza y arte de ingenio (1648): "Del mismo nombre se toma fundamento para un misterioso reparo, con mucho artificio. De esta suerte el Guarino en su perfecto poema de El Pastor fido, impreso tantas veces y traducido en casi todas las lenguas, y en la española con propiedad y elegancia" (30).

Alabanzas a esta traducción de Figueroa vuelven a encontrarse a finales del siglo XVIII, ya que, Antonio de Sancha, editor en 1781 de La Constante Amarilis, confiesa en el prólogo de su edición que pensaba también reeditar la tragicomedia de Guarini: "No me detendré ahora en hacer un catálogo puntual y un examen crítico de ellas [de todas las obras de Figueroa], por reservar lo para cuando se imprima el Pastor fido tragicomedia pastoral, traducida excelentemente por nuestro Figueroa, según la edición hecha en Valencia por Pedro Patricio Mey, en M.DC.IX. 8. que es la más corregida". (31).

A finales de 1622 vuelve aparecer en Nápoles una nueva edición de la traducción castellana del Pastor fi-
do. El problema biobibliográfico que presenta es que la reedición que se hace es de la primera versión de 1602 volviendo a aparecer el nombre de Cristóbal Suárez como traductor.

Los críticos que descartaban la teoría de un sólo autor, apoyaban uno de sus razonamientos en el hecho de que era sumamente extraño que Figueroa, al permitir la reedición de su obra, no hubiera dado a la imprenta la traducción valenciana, más perfecta y corregida en opinión de todos. Sin embargo, para tratar de entender esto, hay que pensar que Domingo d'Ernando Macarano, el nuevo editor, no consultó con el autor de la traducción y se limitó a reimprimir la obra que en Nápoles se con-
cía. No sabemos si Figueroa llegó a tener noticias de esta reedición —aunque lo más probable es pensar que sí, ya que a partir de esa fecha y hasta el final de su vi-
da vive constantemente en Italia—, pero, aunque hubie-
ra llegado a sus manos, Figueroa no tenía más remedio que ignorarla. Si antes había callado, tenía que seguir callando.

Antes de la portada propiamente dicha hay una pá-
gina manuscrita, al menos en el ejemplar que he maneja-
do en la Biblioteca Nacional de Madrid (32), que con le-
tra muy clara dice: "La primera edición de esta tragico

media pastoral, traducida por Christóbal Suárez, se publicó en un tomo en 8º, en Nápoles, por Tarquinio Longo, 1602; y dice así la dedicatoria..." (a continuación pone el texto íntegro de la dedicatoria a "Balthasar Suárez de la Concha, Baylio de la Orden de San Estevan del Estado de Florencia" con el soneto incluido).

Viene después la portada, minuciosamente descrita en otro lugar de este trabajo, y el texto de la nueva dedicatoria "Al muy illustre señor, el Señor Iuan Battista Valenzuela Velázquez, Consejero Collateral de Su Magestad Católica, Regente la Regia Cañcellería del Reyno de Nápoles", firmada por Juan Domingo Bove a 16 de octubre de 1622 (33).

El resto de los preliminares (los cuatro sonetos laudatorios, el Al Lector, Argumento, Las personas que hablan, ...), son exactamente iguales a los que aparecían en 1602.

= = = = =

Hasta aquí han quedado descritas las dos traducciones, con sus tres ediciones, de El Pastor fido de Suárez de Figueroa. Pero quizás sería conveniente, para terminar este apartado dedicado a las traducciones castellanas de la obra de Guarini, completarlo con la última traducción completa (34) de dicha obra hecha a finales del

siglo XVII.

Fuera de las fronteras españolas aparece una nueva traducción hecha, esta vez, por una mujer llamada doña Isabel Rebeca de Correa que publica su trabajo en Amberes y Amsterdam en 1694 (35). La aparición de dos lugares de impresión y, por supuesto, de editor, muy bien podría tratarse de un truco o reclamo publicitario ya que, confrontados ambos ejemplares (36), se llega a la conclusión de que son dos ediciones idénticas: mismo formato, mismo número de páginas, mismo año y hasta las mismas erratas.

En la Dedicatoria, fechada el 15 de noviembre de 1693, la escritora reconoce que en el trabajo de traducción de esta obra italiana, ya había tenido "dos predecesores" pero, al margen de suspicacias, parece referirse a las versiones castellana y francesa que conocía anteriores a la suya. Entre otras cosas dice que su trabajo es superior: "antes permítame la modestia el dezirlo los supero en parte (si no me engaña el serlo propia en semejante juicio) por haberla ilustrado con algunas reflexiones...".

En el Prólogo al Benigno Lector habla de lo que la impulsó a dedicarse a este trabajo intelectual que, como mujer, no le pertenecía. Y así dice: "Aviéndolo en fin leydo con atención y agrado, tanto en su primer Idio

ma Italiano quanto en la versión francesa, enamorada de sus elegantes episodios, discretas allusiones, conceptuas sentencias y amantísimos affectos, encendió en los míos su gallarda disposición, el ardientísimo desseo de traducirlo en nuestro castellano". Doña Isabel Correa no ignora la traducción de Figueroa y se permite decir: "... y aunque Christóbal Soárez de Figueroa se adelantó en el intento [de traducir el libro] y lo consiguió, no por esso desmaíé en la trabaxosa empresa; antes me puso espuelas a la execución. El ver estaba con muchas quiebras de valor, por carezer de lo dulce y grave del ritmo, esmalte que tubo por impossible dar a su traducción este Autor, y que yo le dí a la mía, venciéndola con metrificadas cadencias, lisonxa que atrae al más in sípido oído..." (págs.9-10).

Como era de esperar, estas críticas infundadas hacia su predecesor, le hacen decir "modestamente": "Permítame la osadía, sin que me riña la modestia, el que me atreva a dezir que excedo el original en parte..." ya que "...advierdo que de 22 echos que tiene el original, versó la traducción francesa onze, y la de Christóbal Soárez de Figueroa dies y ocho. Yo los expresé todos completos..." (p. 10-11).

4.- MUESTRAS DE LA DOBLE TRADUCCION.

Una vez analizadas detenidamente todas las traducciones castellanas, convendría ver las diferencias fundamentales que se encuentran en el texto propiamente dicho.

Como Crawford cree en la existencia de dos traductores, intenta por todos los medios de demostrar las diferencias más notables. Así dice: "Esta versión [la de 1609] difiere tanto de la publicada en Nápoles en 1602, cuanto es posible en dos obras que reconocen un original común. La primera traducción, por su género de rima, contrasta grandemente con la de Figueroa, que si gue la rápida variedad de metro del poema de Guarini. La expresión es en un todo diferente, y en ningún pasaje pueden descubrirse trazas de ser rifacimento de un libro anterior. Asimismo, el traslado de la introducción en prosa, difiere enteramente en las dos versiones. Algún pasaje paralelo puede demostrar hasta qué punto varían estas dos traducciones".

Veamos a continuación el texto con el que comienza Il pastor fido (acto I, escena 1ª) para ver después las interpretaciones de una y otra traducción (según Crawford de uno y otro autor).

Guarini:

"Ite voi, che chiudeste
 l'orribil fera, a dar l'usato segno
 della futura caccia: ite svegliando
 gli occhi col corno, e con la voce i cori.
 Se fu mai nell'Arcadia
 pastor di Cintia e de' suoi studi amico,
 cùi stimolasse il generoso petto
 cura o gloria di selve.
 Oggi il mostri, e me segua
 là dove in picciol giro,
 ma largo campo al valor nostro, è chiuso
 quel terribil cinghiale,
 quel mostro di natura e delle selve..."

Nápoles, 1602:

"Pastores los que encerrado
 haveis la terrible fiera,
 partid á dar con cuidado
 de la caza que se espera
 el aviso acostumbrado.
 - Pues Cintia á su estudio inclina
 de todas las intenciones,
 despertad por los cantones
 los ojos con la bocina,
 con voces los corazones.
 - Sígame todo pastor
 del campo y selvas amigo,

que si es zeloso de honor,
 hoi en la ocasión conmigo
 podrá mostrar su valor.
 - Vamos donde recogido
 en espacio limitado,
 mas para pecho atrevido
 ancho y largo demasiado,
 está el javalí temido."

Valencia, 1609:

"Id vos los qu'encerrastes
 la horrible fiera, á dar la seña usada
 de la futura caza; id despertando
 con el cuerno los ojos,
 y con la voz los corazones. Si hubo
 en Arcadia jamás pastor de Cintia
 y su exercicio amigo,
 a quien el generoso pecho, gloria
 o cuidado de selvas incitase,
 hoi lo muestre y me siga
 hasta donde encerrado
 está en pequeño cerco,
 más campo al valor nuestro dilatado,
 aquel terrible javalí, aquel monstruo
 de la naturaleza y de las selvas" (38).

Angel Chiclana, en una tesis de Licenciatura reciente sobre estas traducciones, sigue defendiendo la

teoría de Crawford de los autores distintos y así analiza las características de la edición valenciana: "...alargamiento del período sintáctico que, generalmente, no coincide con el métrico produciéndose con frecuencia los encabalgamientos, que aquí no son sólo recursos poéticos, sino interesante recurso dramático desde el punto en que hacen superponerse al valor musical de la rima el ritmo del pensamiento, que se alarga, se impone y se mantiene por encima de la mera música de la poesía" (39).

Sin embargo, a pesar de seguir las huellas de Crawford, Chiclana, al haber estudiado los textos con más detenimiento que el investigador norteamericano, observa que en ambas versiones hay una serie de versos coincidentes, "de éstos, hay algunos en los que no es de extrañar la semejanza pues responden fielmente al texto italiano, que, al ser traducido por dos autores, pueden fácilmente coincidir". Sin embargo, le entran dudas por lo que respecta a otros versos y esto le hace pensar que "en el mejor de los casos, Figueroa [es decir, la versión de Valencia] hubiera leído la traducción anterior, ya que no fuera su autor".

Partiendo de la idea de las coincidencias, Chiclana sigue diciendo que ha encontrado muchas "...no ya de palabras, sino de versos enteros, que aparecen a lo largo de toda la obra, con la particularidad, claramen-

te manifestada, de ser más numerosas al comienzo de la obra y de ir disminuyendo conforme ésta avanza, siendo casi nulas al final".

Pongo a continuación, tomado del trabajo de Chiclana, los versos del acto II, escena 1ª, para que se vean las coincidencias más notables, saltando los versos que no tienen excesivo interés para esta confrontación:

Nápoles, 1602

Como a tiempo en Pastora te
trocaste,
O, venturoso y casi
de tus dulçuras adivino
amante!
Ya començava el amoroso
officio
el Iuez hermosíssimo y
conforme
el uso y orden de la Nimpha
dado (40)

. . . .

...Assí los otros miembros
sin alientos quedaron y re-
misos

y quando más cercano,
como el que ya sabía
que aquel acto era engaño
y robo malicioso,

Valencia, 1609

O, como a tiempo te mudaste
en ninfa
felicíssimo y casi
de tus dulçuras adivino
amante!
Ya se sentava al amoroso
oficio
el juez hermosíssimo y con-
forme
el orden y costumbre de Me-
gara (40)

. . . .

...y assí los miembros
quedaron casi sin vigor tem-
blando,

mas quando cerca estuve
como aquel que sabía
ser aquel acto engaño
y robo malicioso,

• • •

• • •

Allí sentí de la amorosa
abeja
el aguijón agudo y deleitoso
passarme el corazón, que por
ventura
me fue restituído
para poder entonces ser
herido (42).

N O T A S

- (1) El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid (sign.: T. 10804) tiene la siguiente portada: "Il Pastor fido/Tragicomedia Pastorale/di Battista Guarini,/dedicata/al Ser.^{mo} D. Carlo Emanuele/Duca di Savoia/Nelle Reali nozze di S.A. con la ser.^{ma} Infante/D. Caterina d'Austria/Con Privilegi/In Venetia, presso Gio. Battista Bonfandino/M.D.XC/".
- (2) En la Biblioteca Nacional madrileña hay otro ejemplar con la siguiente portada (Sign.: R. 4539): "Il/Pastor fido/Tragicomedia Pastorale/Del molto illustre Sig./Cavaliere Battista Guarini/Ora in questa XX. impressione di curiose e dotte/annotazioni arricchito, e di bellissime/figure in rame ornato./Con un compendio di Poesía tratto da i due Vera-/ti, con la giunta d'altre cose notabili per/opera del medesimo S. Cavaliere./Co'privilegi/ In Venetia appresso Gio. Battista Ciotti, M.DC.II/".
- (3) Para ver más datos sobre Guarini y sus obras, puede verse el capítulo dedicado a este autor en el tomo de "Il Cinquecento" de la Storia della Letteratura Italiana, "Collezione Maggiore Garzanti", Milano, Garzanti, 1966, págs. 634-652.

- (4) Salvator Rosa en una de sus Sátiras asegura que las damas llevaban el libro a la iglesia como si se tratase de un breviario:

"Perché diletta più, l'onesta Dido
si finge una squaldrina; e per le chiese
serve per ufficuolo il Pastor fido"

(Satira, II, v.v. 754-756).

- (5) Es un geógrafo e historiador del siglo II, que es conocido, sobre todo, como autor de una Descripción de Grecia en la que hace una interesante recopilación de datos muy útiles para el estudio de la topografía, mitología y arqueología de la antigua Grecia.

- (6) Así están repartidas las distintas escenas dentro de cada acto:

Acto I :	5	escenas	+	Coro
" II :	6	"	+	"
" III :	9	"	+	"
" IV :	9	"	+	"
" V :	10	"	+	"

39

- (7) Al francés se tradujo en 1593 mientras que en inglés se hizo en 1602 por Dymocke, el mismo año de la primera traducción española. En la Biblioteca Nacional madrileña, se conservan dos traducciones francesas: Le Berger Fidèle, París, 1676 (Sign.: T. 3678) y Lyon, 1707 (Sign.: 2/25037) pero ninguna inglesa ni alemana.

- (8) "El Pastor fido/Tragicomedia pastoral/de Battista Guarino,/Traduçida de Italiano en verso Castellano/por Christóval Suárez/Dottor en ambos derechos/Dirigida a/Balthasar Suárez de la Concha/Baylio^(*) de la Orden de San Estevan del Estado/de Florencia/ [Escudo] /En Nápoles, por Tarquinio Longo, 1602/".

* La voz Baylio se aclara así en el Diccionario de Autoridades: "El caballero professo y Comendador de la Religión y Orden de San Juan que obtiene el Bailiage y por distintivo de su dignidad trahe cruz grande en el pecho y es como Consejero de Estado del Gran Maestre y de la Religión".

- (9) Pascual de Gayangos en su traducción de la Historia de la literatura española de George Ticknor (Madrid, Rivadeneyra, 1854), añade a lo dicho por el autor norteamericano: "No hemos logrado ver la edición que el autor cita, y sospecha ser primera, hecha en Nápoles en 1602, pero sí una publicada en dicha ciudad... en 1622, que aunque lleva el nombre de Cristóbal Suárez no parece obra de Figueroa... Cotejado este título con el de la edición de Valencia de 1609, desde luego se advierte no table diferencia... y no acostumbraban los autores ni libreros de aquel tiempo a mudar sin graves razones las dedicatorias de los libros que se imprimían. Por estas razones nos inclinamos a creer que la traducción impresa en Nápoles en 1622 y que acaso es reimpresión de la de 1602, que no hemos visto, no es obra de Figueroa, a no ser que éste hiciese dos diferentes versiones lo cual

no es probable. Acaso esta traducción haya de atribuirse a un poeta llamado Cristóbal Suárez Triviño, que florecía en esta corte por aquel tiempo y escribió versos para el último certamen de la Justa poética de San Isidro, celebrada en 1620" (ob. cit., III, pág. 543).

- (10) Hugo A. Rennert: The spanish Pastoral Romances, Philadelphia, 1912 (The "Constante Amarilis" of Figueroa, págs. 171-180). Rennert asegura que son tan diferentes las traducciones de 1602 y 1609 que "es difícilmente posible que ambas fueran hechas por la misma persona". Para hacer estas conclusiones se basa en las teorías de Gayangos y de Crawford, por eso sus afirmaciones no son nada convincentes.

- (11) George Ticknor, ob. cit., III, pág. 285.

- (12) Dice el Doctor: "¿También vos pretendéis incurrir en el vicio de sonéticos mendigados? Ligereza notable, absurdo terrible. Descúbrese indignísimo de cualquier mínimo loor quien, aspirando a él con ansia, le procura con incesable solicitud, con fomentada importunidad. Claro es habrá de publicar la lengua del muchas veces rogado lo que por ningún modo siente el corazón. Así es justo llamar invectivas afrentosas y sátiras mordaces semejantes abonos, debiéndose entender siempre al revés de lo que suenan. Si la obra es mala, millones de sonetos en su alabanza no la hacen buen; y, al contrario, si está bien

escrita, no ha menester para adquirir el aplauso ajenos puntales. Bestial estratagema, ridícula presunción querer el material, el idiota, el incapaz, conseguir nombre de discreto, de docto, con un centenar de bernardinas que pega en el frontispicio de alguna obrilla del todo indocta, insulsa y lega" (El Pasajero, ed. cit., pág. 65).

(13) Crawford, ob. cit., pág. 25.

(14) España defendida, 1612, II, fol. 39 v.

Nueva alusión a su traducción, vuelve a hacerla Figueroa en otra de sus obras muchos años después. Dice en el Pusílipo hablando de la honestidad y fidelidad de las mujeres: "La primera muger, que aun para cosas lícitas, se contentó con uno, pues como dize el Fido (no sé si con alguna felicidad buelto en nuestro romance, por no faltar quien como ignorante y mordaz, sin entenderlo y, lo que es más, apenas aviéndolo visto, a bulto lo conde ne):

"¿Qué vale la belleza, si no es vista?

y vista ¿qué, si no solicitada?

y ¿qué solicitada de uno sólo!"

(Pusílipo, 1629, pág. 254).

(15) Crawford, ob. cit., pág. 25.

La llegada de Figueroa a Madrid es, como mínimo, dos años anterior a esa fecha de 1606.

(16) Ibidem, pág. 27.

(17) Angel Chichana, Una traducción castellana del "Pastor fido" de Giambattista Guarini, Memoria de Licenciatura inédita presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, Madrid, 1964. En este estudio, donde se confiesa no haber podido consultar su autor la edición napolitana de 1602, se dice: "Creemos que convendría olvidarse por el momento del conocido Figueroa y seguir la pista de ese otro desconocido Suárez que debió andar por Italia (caso de existir, cosa que tampoco se puede afirmar rotundamente) en los primeros años del siglo XVII, que era con toda seguridad castellano... y que exactamente en 1602 estuvo en Nápoles... Sólo encontrar a este desconocido Cristóbal Suárez nos podría permitir atribuirle la traducción de Nápoles, que tantas dudas nos impiden hoy creer que sea de Cristóbal Suárez de Figueroa". (En el trabajo no está numerada la paginación).

(18) Como ya se ha dicho, dichos documentos fueron publicados por primera vez por Marina Giovannini, ob. cit., siendo éste un hallazgo verdaderamente interesante.

(19) "...Certifico, pues, que han sido los ratos gastados en esta traducción ratos perdidos, tomados por alivio y recreación del fastidioso estudio que profeso, y desta manera, ya se sabe que sin nota he podido admitir la poe

sía, pues de la misma manera la admiten y admitieron ilustrísimos sujetos de nuestra España... Finalmente se alcanza la dificultad de traducir, pues ha de ser retratar al vivo y no pintar a gusto. Negócio es fastidioo so haver de yr asido siempre a palabras y conçetos agenos, y por esta razón no dificulto tendrán excusa las faltas y descuidos que en la presente traducción se hallaren, y particularmente en la orthografía, que por no tener estas estampas correctores ni yo tiempo para asistir, se hallarán infinitos errores..."

(20) El soneto de Vélez de Guevara dice así:

- "Pastor de Arcadia que al dorado Alfeo
con más alto cuidado que el de Anfriso
siendo en su margen Paris y Narciso
le hiziste refrenar a tu desseo.
- Los brazos de la hija de Peneo
que al planeta mayor despreciar quiso
cifñan ricos de honor, llenos de aviso
al que te canta como nuevo Orfeo.
- Oy en la orilla del Sebeto suena
el dulce canto de tu pecho tierno
por el grave Suárez traducido.
- A quien debes la gloria de tu pena
pues a pesar del brazo del olvido
hará tu nombre con su fama eterno".

(21) En relación con esto se puede señalar un dato curioso

nunca observado por nadie: mientras en esta primera traducción de 1602 Figueroa traduce literalmente al italiano al poner Las personas que hablan, pone en la edición valenciana de 1609 Interlocutores, quizás influido por la palabra empleada por Jáuregui en su primera versión del Aminta de Tasso en 1607. Como curiosidad se observa en Jáuregui el fenómeno contrario: también el sevillano hace dos traducciones diferentes del Aminta pero mientras en la primera traduce literalmente el Interlocutori de Tasso, en la que hace en 1618 con el nombre de Rime pone Personas que representan, pensando, quizás, que la palabra Interlocutores no era muy usada en castellano.

- (22) En el Cisne de Apolo (1602) de Luis Alfonso de Carballo se hace una aclaración: al preguntar el autor qué significa sçena contesta la Lectura: "Siempre que sale personaje nuevo a representar se llama sçena. Y llámase desta manera porque assí llamavan a unas enramadas que les servía de vistuario de donde salían a representar, estas son las partes en que se divide la comedia" (edición de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, C.S.I.C., 1958, II, pág. 21).
- (23) Entre otras cosas dice en esta dedicatoria: "...A quien como V.A. podía ni devía dedicar la presente traducción, seguro de hallar el amparo que ha menester, en quien es tan grande por nacimiento y estado, tan insigne por in-

genio, tan heroyco por valor, tan famoso por armas y tan magnánimo por sus acciones...".

- (24) Se dice en el Al Lector: "Esta tragicomedia representada en las bodas de la Sereníssima Infanta doña Catalina de Austria con el Duque de Saboya, a quien su primer autor la dirige en el prólogo, es extimada en su patria con todo extremo, por sus elegantes episodios, elocuciones, comparaciones y sentencias. He desseado lisonjear a nuestra lengua, con hazerle propias tan buenas razones, siguiendo las pisadas de su original, no sólo en el género de verso, sino también en el de la Ortografía poco usada en España, aunque bien recibida de los doctos en general. Por no oscurecer del todo el lustre de los Coros, los dexé sueltos, pareciéndome era imposible traducirlos a la letra en consonantes; pienso no es de consideración: lo que importa es inclines los oydos a este modo de dezir, ponderando la alteza de estilo y la felicidad de ingenio que el Guarini descubre en la disposición desta obra".

- (25) Véase la explicación en la nota (21).

- (26) Véase la explicación en la nota (22).

- (27) Menéndez Pelayo hablando de Manuel José Quintana (1772-1857) como traductor dice que tiene, entre otras cosas, algunos fragmentos del Pastor fido de Guarini y añade

M. Palayo: "Son cuatro, insertos en todas las ediciones de poesías de Quintana desde la de 1802, Titúlense: Discurso de Lineo a Silvio, Aminta y Lucrina, Corisca y El Sátiro. Los tres últimos están en versos sueltos. Comenzó a traducir Quintana el drama pastoril entero, descontento de la versión de Cristóbal Suárez de Figueroa, a la verdad muy poco poética. Propúsose nuestro ilustre poeta hacer una traducción que compitiese con el Aminta de Jáuregui, pero distraído por otros cuidados, sólo publicó estos retazos, admirablemente versificados e iguales o superiores al original mismo. Es de sentir que no continuase este trabajo, que sin duda hubiera corrido parejas con el de Jáuregui, muy admirado por Quintana" (Artículo fechado por M. Pelayo en Santander el 24 de junio de 1876. Está recogido en Biblioteca de Traductores españoles, Edición Nacional, Madrid, 1953, IV, pág. 123).

- (28) Esta misma frase es recordada en el prólogo de la edición de 1781 de La constante Amarilis. En dicho prólogo el editor Antonio de Sancha dice: "Figueroa tenía un grande talento para la poesía, de que son buena prueba la versión ya citada del Pastor fido, impresa la primera vez en Nápoles en M.DC.II.8. por la qual no dudó de llamarle Miguel de Cervantes y Saavedra, en su Don Quijote, cap. LXII. famoso traductor". (págs. II y III). Lo que es curioso es que la información de Sancha no es del todo correcta como se ve por una nota que se añade

a pie de página: "Si este elogio mereció la primera edición, se puede inferir con quanta mayor razón le merecerá la segunda hecha en Valencia con tantas mejoras, que parece distinta traducción". Como se sabe, la cita cervantina está incluida en la segunda parte de su Don Quijote publicada en 1615, con lo cual no caba ninguna duda que Cervantes se refiriera a la edición valenciana y no a la primera edición de Nápoles de 1602. Sancha confunde su información y, al creer que dicha cita estaba en la primera parte del libro de Cervantes -aparecido en 1605-, da por hecho que la alabanza se refería al Pastor fido de 1602 ya que no podía referirse al aparecido en 1609.

- (29) Miguel de Cervantes, Obras completas, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Planeta, 1962, (II, cap. 62, págs. 1064-1065).
- (30) Baltasar Gracián, Obras completas, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Aguilar, 1944. Agudeza y arte de ingenio, disc. XXXI, pág. 186.
- (31) La Constante Amarilis, ed. de Antonio de Sancha, Madrid, 1781, prólogo pág. I.
- (32) Dicho ejemplar tiene la siguiente signatura: R. 1928.
- (33) De toda la Dedicatoria quiero detenerme simplemente en

una frase que se encuentra en ella: "quiero aprovecharme del refrán castellano que de pequeña centella suele proceder gran llama". Estas palabras se encontraban ya en el Dezir a las siete virtudes (Dezir nº 50 del Cancionero de Baena, ed. de José María de Azáceta, Madrid, Clásicos Hispánicos, C.S.I.C., 1966) de Micer Francisco Imperial, comerciante de origen genovés, pero afincado en Sevilla como poeta. Es uno de los primeros poetas de nuestra península que tiene presente a la Divina Comedia de Dante y precisamente a este Dezir se le puede considerar como la primera traducción métrica parcial de la obra dantesca. El verso del Paraíso (I, v. 34):

"Poca favilla gran fiamma seconda"

se encuentra recogido por Imperial de esta manera:

"...ca assý como de poca çentella

algunas vezes segunda grant fuego" (v. 33-34).

Pues bien, la frase debió de utilizarse tanto, que llegó a convertirse en un refrán popular como se ha visto por las palabras escritas en 1622.

(34) Como ya he anticipado Manuel José Quintana a finales del siglo XVIII o comienzos del XIX tradujo unos fragmentos de El Pastor Fido. Ver nota (27).

(35) Esta es la portada de la obra: "El Pastor Fido, /Poema/ de/Baptista Guarino,/Traducido de Italiano en Metro/Español, y ilustrado con/Reflexiones/por/Doña Isabel Correa/Dedicado a don Manuel de Belmonte, Barón/de Belmon

te, Conde Palatino, y Regente/de su Magestad Cathólica/
Dibujo /En Amberez/por Henrico y Cornelio Verdussen,
Mer-/caderes de Libros, Año M.DC.XCIV/" 1694.

La curiosidad que presenta esta traducción es que hay
de ella otra edición: La portada es igual a la descrita
anteriormente hasta el dibujo, después de él el texto
cambia: "En Amsterdam,/por Juan Ravenstein,/Año M.DC.
XCIV/".

(36) En la Biblioteca Nacional de Madrid existen los dos
ejemplares con las siguientes signaturas: edición de
Amberes: R. 3241; edición de Amsterdam: R. 12370.

(37) Crawford, Vida y obras..., ob. cit., pág. 22.

(38) De igual manera puede verse un fragmento del Coro del
actò I:

Guarini:

"Oh nel seno di Giove alta e possente
legge scritta, anzi nata,
la cui soave ed amorosa forza
verso quel ben che, non inteso, sente
ogni cosa creata,
Gli animi inchina, o la natura sforza, etc."

Nápoles, 1602:

"O ley alta y nacida
en el seno glorioso
y en la mente de Júpiter divino

cuya fuerza escondida
 está en el ser precioso,
 que el orbe siente, ni jamás declina,
 los ánimos inclina
 naturaleza ayuda, etc.;

Valencia, 1609:

"O en el pecho de Iove,
 ley alta y poderosa,
 escrita, antes nacida,
 cuya suave y amorosa fuerza
 está en el bien que no entendido siente
 toda cosa criada,
 los ánimos inclina,
 lo natural esfuerça, etc."

- (39) Angel Chichana Cardona, Una traducción castellana de
"Il Pastor fido" de G. Guarini, tesis de licenciatura
 inédita citada.

- (40) Dice el original:

"Oh come a tempo ti cangiasti in ninfa
 avventuroso e quasi
 de le dolcezze tue presago amante!
 Già si sedeva a l'amoroso ufficio
 la bellíssima giudice, e secondo
 l'ordine e l'uso di Megara..."

(41) El texto de Guarini decía:

"...onde restär le membra,
quasi senza vigor, tremanti e fioche.
E quando io fui vicino .
al folgorante sguardo,
come quel che sapea
che pur inganno era quel'atto e furto,
temei la maestà di quel bel viso.
Ma, da un sereno suo vago sorriso
assicurato poi,
pur oltre mi sospinsi.
Amor si stava, Ergasto,
com'ape suol, ne le due fresche rose
di quelle labra ascoso.
E mentre ella si stette
con la baciata bocca,
al baciär de la mia
immobile e ristretta,
la dolcezza del mel solo guatai".

(42) Decía Guarini:

"...allor sentii de l'amorosa pecchia
la spina pungentissima soave
passarmi il cor, che forse
mi fu renduto allora
per poterlo ferise".

1771

V. 2. LA CONSTANCE AMARILIS

1.- MARCO HISTORICO.

Después de su primera estancia en Italia, Suárez de Figueroa vuelve a su patria a los pocos años de subir al trono Felipe III. Pensaba que podría obtener favores reales como recompensa de los cargos ya desempeñados en Italia, pero el momento no era muy propicio, entre otras cosas por el traslado de la Corte de Madrid a Valladolid (1); por todo esto decide ampararse a la sombra de un gran señor de Cuenca, Don Juan Andrés Hurtado de Mendoza. A pesar de que Figueroa se lamenta en varias ocasiones del poco favor recibido en este mecenazgo, no puede quejarse de la producción literaria llevada a cabo durante estos años en los que publica, además de La Constante Amarilis, la España defendida, los Hechos de Don García y la Plaza universal, obras todas que alcanzaron reediciones en vida del autor. (2).

2.- GENESIS DE LA OBRA.

Tenía que estar bastante necesitado de dinero y ayuda para aceptar, o quizás mendigar, la protección del Marqués de Cañete, ya que se define como "soberbio

y pobre", dos cosas "que casi siempre suelen andar unidas" confesando con orgullo que no las perderá "mientras no fuere a la sepultura". En el mismo párrafo de El Pasajero afirma que "de sus labios no ha de salir adulación" (ed. cit., p. 283) y, sin embargo, el pobre Figueroa no se vio libre de estas cadenas y no sólo de dicó sus libros a altos dignatarios de la corte, sino que también tuvo que escribir obras de encargo, como es el caso de esta que nos ocupa.

Las vicisitudes y problemas de Figueroa al escribir La constante Amarilis, se han podido reconstruir perfectamente siguiendo el texto de El Pasajero, en el que, aunque no se mencionen nombres ni título, se nos presentan, de forma indudable, los primeros momentos del encargo y de la redacción de la obra. El Doctor dice: "Años ha (3) que hallándome bien descuidado de ocupar la pluma, o porque me juzgase insuficiente, o porque otros cuidados tuviesen con violencia oprimidos talento y gusto, se me apareció cierto personaje tributario de Amor. Traíale indecible impulso de que se celebrase la hermosura y constancia de su querida en algún libro serrano o pastoril, como el de Galatea o Arcadia" (p. 68-69). A pesar de que el escritor rechaza en un principio la oferta "con alguna modestia" y, sobre todo, porque se encontraba "tan niño y torpe... en aquel género de escribir", muchas y apetecibles debieron ser

las prometidas recompensas que el autor no pudo rehusar: "pródigas cortesías de ofertas y palabras facilitaron el sí y dispusieron la voluntad" (p. 69). ¡Cuántas veces Figueroa se arrepintió de haber aceptado!, pero ya tenía que seguir adelante.

Ahora la gran dificultad, -nos sigue diciendo en El Pasajero-, consistía en la presteza" ya que al enamorado le urgía la obra en un plazo de uno o dos meses para entregársela a su dama el día de la celebración de su boda.

Figueroa se encuentra, pues, acosado por el tiempo ya que por su inexperiencia en aquel género pastoril "apenas en un día daba entera perfección a dos planas" (p.69). Pero nuestro autor no fue nunca un hombre que se dejase vencer por las adversidades y encontró pronto la solución a tan grave problema, solución que, aunque no muy recomendable, expone inmediatamente sin ningún prejuicio: "el atajo" que encuentra para "subir presto a parte alta" es sumamente sencillo: si no le dejan tiempo para elaborar "una sola escalera" piensa en "enlazar unas con otras, hasta la cantidad necesaria" (4). Y por si alguien no hubiera comprendido el auténtico sentido metafórico de la frase, continúa: "Este símil fue puerto de mi borrasca; fue norte de mi navegación. Volaba desde allí adelante; mas era prestándome algunos

sus alas. Cuanto a lo primero, entablé a mi placer los versos que tenía, que no eran pocos. Hacía les la cama con ciertas prositas ocasionadas"... y el resultado no se hace esperar porque termina: "... y tantos granos junto que vine a perficionar el deseado montón" (p. 69).

En honor a la audacia, de Figueroa no debemos olvidar que estas punzantes y directísimas palabras dirigidas contra la obra encargada, no aparecen en la misma, que tiene la misión de publicar la belleza y constancia de una dama a la que niquiera ha visto una sola vez (5), sino en otro de sus libros publicado en Madrid ocho años más tarde cuando ya no está bajo la jurisdicción del poderoso mecenas que se la encargó. Pero mientras en El Pasajero desahoga todo su malhumor por no haber podido ser años atrás un escritor completamente libre (6), en La Constante Amarilis, no deja escapar un solo reproche, sabiendo lo que se jugaba en ello, e introduce constantes elogios hacia los sujetos cantados en la obra.

Aunque nuestro escritor se vanagloria de no decir nunca "adulación", se olvida de su promesa y la novela pastoril (7) desprende elogios desde sus primeras páginas, incluso en las Dedicatorias al Marqués de Montebelo o al Conde de Lemos (8) y en Al Lector en el que dice que ha intentado "celebrar la constancia y sufri-

miento de dos amantes perseguidos desde el principio de sus amores, hasta su venturoso casamiento" con lo cual nos anuncia ya el final feliz de la novela.

Repito que son abundantísimos los párrafos elogiosos hacia la familia Cañete a lo largo de toda la obra, pero quizás el fragmento que pueda servir más de ejemplo es el que Figueroa coloca en boca de Manilio, que en una reunión de pastores cuenta un sueño o una visión alegórica en el palacio de Cupido y Venus. Es precisamente el dios del Amor el que dice: "Tienen tus selvas un zagal fiel, vivo trassunto mío, gloria de mi imperio, cifra de mis llamas, exemplo de firmeza y dechado de mis devotos siervos". (p.125). En el terreno guerrero continúa: "Hay en ella [en su estirpe] una indómita genta, que muchas veces con temerarios intentos han procurado hurtarse a las invictas armas que los sujetan. Temblaron los Araucanos montes (que esta es la belicosa provincia de quien trato) al estruendo de los instrumentos marciales: resonaron en las concavidades de sus peñas los gemidos de los despedazados mortales. Peleó la obstinación contra el justo valor... Acudieron a estos alborotos los nobles antecesores de Menandro mi caro súbdito, y vuestro gallardo mayoral. Fueron, vieron y vencieron; alcanzando en diferentes batallas gloriosos trofeos, fixando el estandarte de Austria en los encumbrados cerros jamás domados, y ponien

do con heroica virtud las invencibles plantas sobre las essentas cervices..." (p. 125-126). Y terminando la exaltación viene la profecía que ya Figueroa había anunciado en Al Lector (9) y que augura un prometedor futuro para D. Juan Andrés: "Mas los cielos tienen reservadas para Menandro las finales y últimas vitorias destos soberbios. Y para que puedas llenar el mundo de sus glorias, he querido, prevengan tus oidos su venideras hazañas. Será Menandro lustre de su decendencia, admiración de siglos presentes y passados; y sobre todo tan insigne en armas, como glorioso en amores" (p. 126). Sigue después una larga poesía compuesta de veinte liras que Cupido ordena decir a Clío, "una de las nueve hermanas" para que "cantasse alguna de las vitorias, que para renombre y eternidad de Menandro, estaban decretadas en los abismos". (Págs. 126-127)

3.- SINTESIS ARGUMENTAL.

La novela basa su historia en un hecho real y bastante cercano en el que, aunque los personajes centrales utilicen nombres pastoriles, todos los lectores estaban al tanto de la historia narrada. Este procedi-

miento literario que había sido utilizado por Teócrito, pasó al género pastoril español de Montemayor, Cervantes o Lope y no faltó tampoco en Suárez de Figueroa: "Estos Discursos cñen una reziende istoria de tan dignos amores que pueden los más encendidos amantes aprender de su tela el modo de conseguir lo que dessearen con largo padecer y sufrir".

La trama de la novela es como sigue: en un bellísimo y apacible lugar entre el Jarama y el Manzanares vive un grupo de pastores y pastoras bajo la protección de MENANDRO, disfrutando de los juegos amorosos y de la vida tranquila del campo. Enterado DAMON, "pastor libre" que apacentaba ganado en "las riberas del Pisuerga", decide incorporarse al grupo, siendo muy bien recibido por el Mayoral, que, mientras los demás entonan poesías amorosas a sus respectivas amadas, presenta su triste historia de amor. Cuenta cómo después de conocer a su prima AMARILIS, le confiesa su apasionado amor y ambos se prometen en matrimonio. Pero las familias de los amantes no están de acuerdo con el enlace y los separan: ella a un convento vigilado y él retirado en sus posesiones con la sola compañía de unos cuantos pastores, que tratan con poesías y reuniones de alegrar a su Mayoral. La acción, dentro siempre de su sencillez, se complica con discursos de todo tipo: vicios y virtudes de las mujeres, disgustos y alegrías que ocasiona el amor,

sobre la bondad de la tierra creada por Dios..., y finalmente en el Discurso cuarto llega la feliz noticia tan esperada por Menandro: su padre ha conseguido del Papa, "Supremo Sacerdote", la licencia del casamiento facilitando "el estorvo de parentesco" y concediendo "tan justa petición" (p. 277). Los dos enamorados ven "llegado el fin de sus infortunios y el principio de sus dichas"; entonces todas las pastoras acceden al amor de sus amantes y la misma naturaleza participa de la inmensa alegría general. Como en el Prólogo Figueroa ya había anunciado no cansar al lector "en las bodas con invenciones y torneos usados de otros en semejantes ocasiones" describe el enlace muy brevemente contando: "como de paso (también por evitar molestias) los juegos que pudo aver en ellas" como tiro al blanco, carreras o concurso de poesías y canciones.

4.- IDENTIFICACION HISTORICA DE LOS PERSONAJES LITERARIOS.

Basándose en las mismas afirmaciones de Figueroa y suponiendo que bajo la ficción literaria se escondía una historia auténtica, Crawford consiguió, con ayuda de algunos documentos, identificar a los principales

personajes que aparecían en la obra (10).

Realmente la identificación no resultó nada difícil porque se contaba con la existencia de otra descripción de unos esponsales que coincidía con los narrados en la novela pastoril. Dicha descripción se podía leer además de en las Relaciones de Cabrera de Córdoba, en algunos pasajes del final de la biografía del Marqués de Cañete hecha por el propio Figueroa con el título de Hechos de Don García Hurtado de Mendoza, quarto Marqués de Cañete (Madrid, 1613). Leídas estas noticias, sólo restaba dar a cada personaje ficticio su nombre real.

Don Luis Cabrera de Córdoba (1569-1623), historiador y cronista de Felipe II, reunió todas sus noticias históricas en un libro titulado Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614, libro que no fue publicado, sin embargo, hasta 1857. Podríamos decir que en el libro están reunidos los "ecos de sociedad" más significativos ocurridos entre estos años y como, según Crawford, "los contrayentes pertenecían a familias de la más alta nobleza", todos los hechos correspondientes a sus relaciones y a su matrimonio los encontramos narrados con toda serie de detalles.

Son tres las veces que Cabrera introduce en sus

Relaciones las noticias que en este momento nos intere
san: bajo el 29 de septiembre de 1607, el 14 de febre-
ro de 1609 y el 11 de abril de ese mismo año.

La primera noticia que tenemos es del 29 de sep-
tiembre de 1607 en la que entre otras cosas dice:
"Ha sucedido que la duquesa de Nájera tenía su hija mayor,
doña María en un monasterio de Torrijos, y por algunos me-
dios que hubo don Hurtado, hijo del Marqués de Cañete,
fue allá, y delante de un escribano se dieron palabra de
casarse y poder para traer dispensación para efectuarlo.
Esto llegó a la noticia de la duquesa, que lo tomó con mu-
cho sentimiento, y prendieron a D. Hurtado y lo tienen
con dos guardas en casa de un alcalde de Corte, y envia-
ron otro alcalde al monasterio para que guardase a la di-
cha doña María, que nadie la hable ni la pueda dar ni re-
cibir de ella recaudos ni dádivas, y se puso pena a la
Duquesa y al Duque su hijo para que no puedan ir allá.
Dícese que la Duquesa mostraba poca voluntad a la hija,
y quería que fuese religiosa, y por no quererlo ser la
trataba con aspereza y no le daba lo que había menester,
y fue necesario acudir al Consejo para que la mandase dar
alimentos; y este rigor ha sido causa de lo que ha sucedi-
do y querer la Duquesa casar otra hija menor con grande
dote; y ha mandado S.M. que no se escriba sobre este ne-
gocio, lo que hace creer terná efecto el casamiento"
(p. 316).

Como se puede ver, la mayor parte de la narra-

ción coincide con las tristes palabras de Menandro que relata a Damón el porqué está separado de su amada. Le cuenta cómo preocupado en varios asuntos, "llegó a mis oídos la hermosura y perfección de que se hallaba dotada la nobilísima Amarilis mi prima: con estrecha clausura, nacida del gusto de los suyos, honraba un corto lugar..., casi olvidada, y sin conocer regalos de esposo, passaba sus floridos años" (p. 33). Después de conocerla, la amistad se convirtió en amor y como las visitas frecuentes fueron criticadas "por las vecinas caserías" concluye "la última vez, acelerando las circunstancias de nuestros intentos, nos prometimos el uno al otro solemnemente la fe de esposos" (p. 35). Y la narración sigue paralela cuando el triste enamorado alude a la escasa alegría que causó la noticia en la familia de su amada: "Finalmente, publicándose el caso, sus parientes por ciertas pretensiones, comenzaron a estorvar el conforme plazo de Hymeneo, pidiendo a nuestros supremos mayores procediessen contra mí por lo intentado con todo rigor... Así... fue señalado a mi dueño nuevo albergue de encerramiento, y a mí por lugar de prisión en el que suelo estar, sin salir de él" (p. 35-36).

El tiempo pasa y la alusión que hace Menandro al tiempo que dura ya su infortunio: "en cuyo espacio la luna ha mostrado dieziseis veces lleno su rostro" (p. 36), se corresponde nuevamente con la fecha dada por Ca

brera de Córdoba para su segunda noticia, Madrid, 14 de Febrero de 1609 (11): "La dispensa para casarse D. Hurtado con la hija mayor de la duquesa de Nájera, se ha alcanzado, y no ha aprovechado la contradicción de la madre, que lo ha resistido cuanto ha podido, pretendiendo que se hiciese monja, por juntar el dote para otra menor que ella quiere mucho" (p. 362-363).

Que estos datos son exactos puede confirmarse por la alusión que el mismo Figueroa hace al final de los Hechos, pero enfocado como uno de los graves asuntos que minaron la salud del ya anciano don García Hurtado de Mendoza, padre del novio y conocido héroe de tierras americanas. Como se hicieron "de la otra parte [familia] para impedirle [el matrimonio] las diligencias posibles...., no sólo en España con Su Majestad, sino en Roma con el Pontífice, como dependía la dispensación de parentesco que había entre los dos", el pobre don García se vio obligado a "recorrer por instantes a su Majestad, acudiendo con informaciones a casas de ministros y con súplicas a Roma" hasta que, por fin, "se concluyó el deseado matrimonio en 29 de marzo de seiscientosnueve" (12).

Con estas palabras Figueroa parece estar recordando lo que había escrito en La Constante Amarilis al concluir la novela: "el padre de Menandro, famoso Mayoral, cuya valiente espada penetró con singular gloria

los dos extremos del mundo, trató de que el Supremo Sacerdote el Papa facilitase el estorvo de parentesco que impedía las felices bodas de Menandro y Amarilis, y al cabo de grandes contradicciones hechas cerca del sacro teniente, vino a conceder tan justa petición, pudiendo más la voluntad del cielo que la contradicción de la tierra" (13).

Después de tantas peripecias, más propias de una narración novelesca que de la vida real, se celebra el "deseado matrimonio en 29 de Marzo de seiscientos nueve" como nos dice Figüeroa en los Hechos (p. 323). La fecha exacta de la boda no está recogida por Cabrera de Córdoba que da, sin embargo, algunos detalles de la misma. Bajo: "Madrid a 11 de abril de 1609" encontramos "El casamiento de D. Hurtado, ... se hizo en Barajas, asistiendo los de la Casa de Lemos como deudos, (14), con la hija de la duquesa de Nájera; aunque la madre lo ha procurado impedir y contradecir la dispensación, y cuando no ha podido más, en lugar de librea ha dado a sus criados luto, y se ha mandado a los casados se vayan a residir en Argete, lugar del Marqués, hasta ver si se pueden reducir en la gracia de la Duquesa" (15).

Muchos más detalles de la ceremonia los da Figüeroa en los Hechos de D. García..., donde, después de poner la fecha añade: "Apadrinóle el Conde de Lemos D.

Pedro Fernández de Castro (entonces presidente del Real Consejo de Indias, y hoy Virrey del Reino de Nápoles) junto con la Condesa, su mujer. Señalóse Barajas para el desposorio; donde los padrinos hicieron admirar a los circunstantes con la espléndida comida, y aparato de lo demás necesario que al improviso mandaron prever. Buelta a Madrid parte del acompañamiento, passaron los esposos aquel día tres leguas más adelante, a una villa suya llamada Argete". (p. 322-323).

Con todos estos datos se pudo-identificar a los personajes principales que aparecían en La Constante Amarilis:

MENANDRO: es D. Juan Andrés Hurtado de Mendoza, quinto Marqués de Cañete, bajo cuya protección estuvo Figueroa durante la redacción de la novela pastoril. El matrimonio que aquí se celebra es el tercero del Marqués (16) a su vuelta de tierras americanas donde había acompañado a su padre Don García (17). A lo largo de la obra se encuentran diseminados abundantes elogios hacia la figura del Mecenaz (18) y con un truco bastante conocido, como es la exposición de un sueño, recuerda las heróicas hazañas de los antepasados de Menandro en el Perú, hazañas que el mismo Figueroa describirá con minuciosidad en los Hechos de Don García.

AMARILIS: es doña María de Cárdenas, hija del Duque de Maqueda, D. Bernardino de Cárdenas, y de doña Luisa Manrique de Lara, duquesa de Nájera, que se opuso tenazmente al matrimonio. La duquesa no sale muy bien parada de esta negativa por los amores de su hija porque como claramente dice Cabrera de Córdoba, su oposición no se basaba en "el cercano parentesco" que unía a los dos enamorados sino en otras intenciones no tan justificadas ya que pretendía que su hija mayor Doña María, "se hiciese monja, por juntar el dote para otra menor que ella quería mucho" (19). Doña María, que era muy joven cuando se casó con D. Juan Andrés que ya había cumplido los 47 años, es recordada y alabada por otros poetas contemporáneos: así Cristóbal de Mesa (20) el mismo Figueroa en la España defendida (21), Alonso de Salas Barbadillo (22) y Juan Pablo Mártir Rizo que en 1629 publica la Historia de la muy noble ciudad de Cuenca (23).

DAMON: en el nombre pastoril utilizado por el propio Figueroa ya que se presenta como "pastor libre, que en las riberas de Pisuerga apacentaba ganado" (p. 3), nombre que volverá a utilizar en el libro II de la España defendida:

- "Yo que Damón (le respondió) me nombro,
nací en lugar que es por assiento y traça
del mundo gloria, de belleza assombro

de Geres heredad de Flora plaça:
Gozoso anima al respectrado ombro
Pisuerga a su pared, antes la abraça,
y por dexalle, tal dolor adquiere,
que apenas della parte, quando muere.

MONTANO: es uno de los múltiples pastores que aparecen en la novela y que según Alonso Cortés "puede darse por seguro que aludía a Francisco de Montanos, maestro de capilla en la Catedral de Valladolid y autor del Arte de música theorica y práctica, generalmente conocido entre sus contemporáneos por aquél nombre poético" (24). Sin embargo, yo no me inclino por esta identificación con un personaje real, teniendo en cuenta que como personaje literario el pastor Montano aparece en dos de las tres obras pastoriles italianas que se citan como fuente de La Constante Amarilis: en la Arcadia de Sanazaro y en el Pastor Fido de Guarini (25).

El resto de los personajes son de muy difícil localización real y además, en un gran porcentaje, son tomados directamente o transformados de otros que aparecen en obras pastoriles anteriores tanto clásicas, italianas o españolas (26).

5.- ONOMASTICA PASTORIL.

López Estrada en su breve estudio sobre "La onomástica pastoril" (27) observa, entre otras cosas, la preocupación de los autores por inventar nombres de armonioso sonido ya que esto se consideraba como "un alarde de que se estima favorable en la creación". Este es el motivo de que muchos de estos nombres pastoriles, a los que a una raíz o elemento clásico (como Flor-, Clor-, Lis-, Ars-, Arm-, Bel-, etc.) se unan los más variados sufijos (como -indo, -andro, -ardo, -eno, -iseo, -io, -ano, -ilis, etc.), y sus correspondientes terminaciones femeninas), se repitan indefectiblemente en las distintas obras del género.

Figueroa sigue también esta idea general y los nombres por él utilizados en La constante Amarilis, siguen fundamentalmente la trayectoria clásica, italiana o castellana anterior. A modo de ejemplo puede verse lo siguiente:

DAMON: nombre elegido para representarse a sí mismo, tiene una gran tradición literaria que, o bien Figueroa conocía, o bien conoció a través de Carrillo de Sotomayor, que en su Egloga Segunda sigue directamente a Virgilio. En efecto, en la Egloga Octava, virgiliana

cantan Damón y Alfesibeo y ya en el siglo XVI el nombre aparece en una sátira de Don Diego Hurtado de Mendoza, entre Ergasto y Damón, y en La Galatea de Cervantes, cuyo nombre oculta posiblemente a Hernando de Acuña o, con mayor seguridad, a Pedro Laínez (28).

- AMARILIS: nombre dentro de la tradición clásica pero que probablemente tomó de Amarilli, personaje central femenino de Il pastor fido de Guarini (29).

DANTEO: aparece en la pastoril de Montemayor y Lope de Vega.

TARSIA: el nombre transformado de Tirsi se encontraba en el Aminta de Tasso y en la posterior traducción de Jáuregui que Figueroa conocía tan bien.

SILVIA: nuevamente en el Aminta mientras que la forma masculina, Silvio, aparecía en la obra de Guarini.

MELISEO, AMARANTA y PARTENIO: se encontraban en la Arcadia de Sannazaro.

ELPINA: transformación femenina del personaje Elpino que aparecía en la Arcadia y en el Aminta.

MONTANO: recuerdo de los pastores que se encontraban en la obra de Sannazaro y en Il pastor fido.

6.- LA CONSTANTE AMARILIS Y EL GENERO PASTORIL.

Es extremadamente curioso que una de las obras más conocidas de Suárez de Figueroa, que se recomendaba como lectura obligatoria en el siglo XVIII, sea al mismo tiempo la menos original del autor (30), como veremos al estudiar las fuentes que en ella confluyen.

En España la literatura protagonizada por pastores(31), se desarrolla cronológicamente en un espacio de tiempo muy reducido, prácticamente en la segunda mitad del siglo XVI. Figueroa participa ya de un cambio de gustos en lo literario que hace que su novela sea la penúltima de un género a punto de extinguirse; en efecto, en el siglo XVII solamente hay dos obras: La constante Amarilis (1609) y Los pastores del Betis (1633) de Don Gonzalo de Saavedra (32). Pero a pesar de este período limitado, el género tiene desde sus comienzos digna representación e incluso una cierta personalidad. Casi se puede decir que en una sociedad en la que el individuo siente verdaderos deseos de liberarse y de vivir un ideal que satisfaga sus ansias vitales, la forma de vida del pastor es el refugio que sustituye las experiencias del mundo caballeresco que en la segunda mitad del siglo XVI ya había pasado de moda (33).

Volviendo a Suárez de Figueroa, cabría hacerse una pregunta: ¿Por qué siendo un género a extinguir, elige precisamente el tema pastoril para su novela? Es evidente, como dice Ayalde Arce, que la elección "no obedeció a consideraciones estéticas por parte del autor, sino a capricho de su mecenas", que exigió, al hacer el encargo, que el libro fuera "serrano o pastoril como el de Galatea o Arcadia" (35). Para Ayalde Arce la elección del señor de Cañete es muy interesante y significativa y le sirve como prueba de que "aún en ese tardío momento", primera década del siglo XVII, to avía se aceptase este estilo literario para una obra de tema fundamentalmente amoroso.

Lo que sí es curioso observar es que, a pesar de la crisis en la que ha caído el género pastoril, la Amarilis alcance bastante éxito: consigue una segunda edición en Francia en 1614 y una tercera en 1781. Si a esto añadimos algunos elogios de contemporáneos del autor (36) y otras referencias a la obra en el siglo XVIII (37) no se comprende la opinión de Rennert que dice: "The Constante Amarilis was not very successful, as the author himself says" (38).

7.- FUENTES QUE CONFLUYEN EN LA NOVELA.

Ya he anticipado antes la curiosidad de que una de las obras más conocidas de Figueroa fuera la menos original.

Menéndez Pelayo, hablando de la temática pastoral, había observado que en la novelística española se encontraban "imitaciones directas de la Arcadia, que a veces como en el Siglo de Oro (39) y en La constante Amarilis llegan hasta el plagio" (40). Algunos años después estas dos mismas obras son citadas por Mia Gerhardt que afirma que en ambas se observa ya la decadencia de un género a punto de extinguir "Le Siglo de Oro et La Constante Amarilis entièrement consacrés aux descriptions aux monologues et dialogues lyriques et philosophiques, marquent la dernière étape de l'évolution du roman pastoral en Espagne, évolution qui en même temps implique sa disparition finale" (41).

El análisis de los críticos sigue, la mayoría de las veces, las huellas empezadas por otros, y así continuando en la línea de Menéndez Pelayo, Crawford repite la idea de imitación arcádica, especialmente en lo que se refiere a la naturaleza que rodea a los persona

jes de la novela, y dice: "las descripciones de la naturaleza en La constante Amarilis son convencionales y con más frecuencia reproducen la Arcadia de Sannazaro que los campos próximos a Madrid" (42); pero en su monografía sobre Suárez de Figueroa no se detiene en ningún momento en hacer un estudio de las fuentes de la obra.

La que sí se preocupa del problema de las fuentes, al menos de forma parcial, es Marie Z. Wellington (43) que trata de seguir la trayectoria de la novelística pastoril italiana en la obra que estamos estudiando: "The purpose of this study, then, is to ascertain the precise relationship between the Amarilis and not only the Arcadia but also Tasso's Aminta and Guarini's imitation of it, Il Pastor Fido" (44).

Es curioso que Figueroa, siendo consciente de que la crítica de sus contemporáneos podía echarse sobre él a causa de un trabajo que tenía bien poco de original, se adelantó a estos posibles ataques, o incluso éstos ya habían comenzado, y en El Pasajero se defiende contando la presión que tuvo que sufrir de su entonces mecenas el quinto Marqués de Cañete (45). Y no sólo se defiende sino que el juicio que hace de su propia obra es suficientemente significativo: "Apenas nacido [el libro], le repudí con ira, tratándole como adulterino" (46).

Hay también, sin embargo, quien trata de encontrar justificaciones a esta "adúltera" novela y así Crawford, comparándola con las otras obras del género, opina que "La constante Amarilis sigue el plan general de todas las novelas pastoriles, pues aquella forma convencional estaba aceptada con tanta firmeza, que apenas había lugar a la originalidad" (47).

Presentando separadamente las diversas fuentes que Suárez de Figueroa introduce en su novela, se podrá observar cuál es el método de imitación seguido por el escritor y de qué forma original organiza todo el material reunido en ella. En efecto, en La constante Amarilis hay una amalgama de ingredientes diversos: sucesos sacados de la realidad que Figueroa, o bien conocía o bien encontró en la Relación de Cabrera de Córdoba; unos cuantos sonetos tomados, sin confesar la fuente, de su íntimo amigo Carrillo de Sotomayor; poesías originales compuestas con anterioridad a la redacción de la novela y que justifican la intromisión de tan variados temas en la obra (sobre el amor, la muerte, la religión, la amistad, la belleza...); elementos tomados de las tres obras italianas mencionadas por la Wellington -la Arcadia, el Aminta y el Pastor fido-; curiosa utilización de muchos versos del Aminta traducido al castellano por don Juan de Jáuregui (48) y, por último, no se puede olvidar que la Amarilis participa también

de algunas características del género pastoril español.

Como cada uno de los diversos ingredientes que componen la obra de Figueroa ya han sido tratados en apartados diferentes de este trabajo, sólo resta presentar aquí la relación de la novela con el género pasto-ril español.

8.- LA AMARILIS EN LA LINEA ESPAÑOLA DEL GENERO.

El género pastoril que se inicia en España en 1559 con la publicación de Los siete libros de Diana del portugués Jorge de Montemayor, alcanza inmediatamente un grandísimo éxito por los nuevos elementos origi-nales que introduce y hace que los posteriores cultivadores españoles del género sigan o La Arcadia de Sanna-zaro o la obra de Montemayor, pudiendo incluso hablar-se de los "continuadores de la Diana" (49).

Suárez de Figueroa, que escribe La constante Ama-rilis en una época tardía, tiene ante sí suficientes elementos de juicio y por eso puede refundir un mayor número de fuentes. En otro lugar de este trabajo se

presentan los elementos italianos que utiliza y si excluimos el curioso empleo que hace del binomio Jáuregui-Tasso, podemos afirmar, sin ningún género de duda, que es de la Arcadia de donde toma un mayor número de elementos formales.

Pues bien, junto a esta presencia de modelos italianos, se puede afirmar que en la constante Amarilis se encuentran algunos recuerdos del género pastoril español, aunque éste, a su vez, hubiese también refundido o transformado elementos anteriores del mundo italiano o clásico. Estos son los puntos de comparación más significativos:

- 1.- Por lo que respecta al esquema general de la obra de Figueroa, la mezcla de prosa y verso (50) no debe remitirnos a la Arcadia, ya que en la obra italiana ambas formas componen un esquema simétrico perfectamente repetido: las doce Prosas, que es como Sannazaro divide la novela, se presentan siempre de la misma manera, primero la prosa y después las églogas, con la única variante de que a partir de la prosa tercera o cuarta, la parte prosificada va adquiriendo mayor relieve e importancia y, por ello, son cada vez más extensas.

Por el contrario, no es así como lo encontramos en la Amarilis: se trata de una novela en prosa que,

con mucha frecuencia, intercala composiciones poéticas, 71 en total, la mayoría de las cuales son anteriores a la redacción prosística (51).

Un punto que separa quizás la obra de Figueroa de la de Montemayor es que éste funde dentro de la parte lírica dos tradiciones distintas: por un lado la poesía tradicional y popular representada por villancicos o temas de canciones, y por otro la corriente renacentista y petrarquista. Figueroa introduce muy pocas composiciones populares (solamente tres romances, una endecha y cuatro redondillas (52)) y, en cambio, utiliza abundantemente el endecasílabo (sonetos, tercetos, octavas...) o la alternancia de endecasílabos y heptasílabos (liras, canciones, silvas...) (53).

2.- El autobiografismo dentro de las novelas pastoriles es algo que encontramos ya desde la bucólica clásica y en cierto modo esta proyección vital del escritor dentro de la acción novelística ya aparecía en Sannazaro. Por lo tanto aunque no podamos considerarlo como un fenómeno nuevo o personal del género español, sí podemos tenerlo presente para estudiar la evolución de este estilo literario dentro de nuestra península. Hay autores que a veces se olvidan de la narración bucólica y se convierten en historiadores de sus propios sucesos utilizando lo pastoril como mero disfraz del mundo real (54), *

hay otros que intervienen continuamente pero no en la acción propiamente dicha, sino en las descripciones paisajísticas y esto señala ya, en cierto modo, la decadencia de un género (55) porque, como dice Ayalles Arce "...el mundo del mito pastoril es algo hermético que no permite intrusiones personales porque existe por fuera del tiempo y del espacio. Si el autor puede penetrar en él es porque ese orbe está desmitificado y abierto a la realidad personal... está rebajado, al alcance de la mano". (56). Figueroa en este caso hace algo intermedio: observa la naturaleza que le rodea y participa de ella sólo visualmente pero su intromisión en la acción es en tercera persona, no en primera, como si se tratase de un personaje más que, por supuesto, no es nunca el protagonista.

- 3.- Algo que enlaza a Figueroa con el mundo pastoril español es también el concepto del amor, coincidente en gran parte con los puros ideales neoplatónicos del Renacimiento. En el caso de la Diana, Montemayor está aún más cerca de estos ideales porque preocupándose de analizar psicológicamente todo el proceso amoroso, sigue de cerca en su razonamiento los Diálogos de amor de León Hebrero, que es uno de los libros de mayor influencia en el siglo XVI español. Figueroa, un poco más alejado de estos primitivos ideales, los sigue teniendo presentes en su novela pastoril pero no le son suficientes las disquisi-

ciones abstractas y necesita presentar unos modelos concretos y tangibles. Pueden servir de ejemplo las palabras que Menandro emplea para convencer a Damón de la profundidad de su sentimiento amoroso por su prima Amarilis: "Dime, o tú que tan en vano pretendes disminuir el poder de este señor [amor] , ¿hay en el mundo criatura que no sea amante? Amantes son las estrellas las fieras, aves y peces, todos aman en cielo, tierra, aire y mar. Amor, espíritu del mundo y recreo de las almas, yo soy uno de tus siervos, el más lastimado y el más contento. Dichoso fuego, amable flecha, dulce lazo el que abrasó, hirió y ligó mi corazón: venturosa la esperanza, inestimable el temor con que me alegro y me entristezco, precioso el lugar, el tiempo y modo donde, quando y con qué adquiriré título de amante: felicísima la ocasión que me llevó al lugar donde mi bien tuvo su primera raiz. O bella Amarilis, honesto y lícito objeto de mi alma,..." (57).

Hablando de la obra de Montemayor AVALLE ARCE observa que el autor deseando analizar "el sentimiento en toda su complejidad, hace que el caso amoroso no sea único sino múltiple, al punto que casi hay tantos casos como pastores" (58). Un fenómeno semejante encontramos en la Amarilis, novela en la que el amor es tan fundamental que casi todos los pastores tienen una pastora por la que suspirar y sufrir, hasta que al final del

cuarto Discurso y a causa "del dichoso casamiento" de Menandro y Amarilis, todas las zagalas "comenzaron a sentir amor y a vencer propias asperezas las almas que más professaban rigor" (59).

Como en la Diana, también Figueroa hace que sus pastores, y fundamentalmente su Mayoral, se muevan y actúen por amor, pero, en cierto modo, ambos autores discrepan en la forma de tratar el sentimiento amoroso. Mientras Montemayor hace que el pastor que no es momentáneamente correspondido sienta un doloroso y casi morboso placer en su desesperación porque dentro de la jerarquía pastoril "los que sufren más son los mejores", en La constante Amarilis Menandro no se deleita con el sufrimiento y trata de que la separación de su amada dure el menor tiempo posible.

Al final, todos los infortunios de los dos fieles enamorados se ven recompensados porque no han confiado exclusivamente en la Fortuna como los renacentistas sino que han buscado ayuda en la Providencia divina (60) y así se describe el final feliz de la novela conseguido por el padre de Menandro que "trató de que el supremo Sacerdote facilitase el estorvo de parentesco que impedía las felices bodas de Menandro y Amarilis, y al cabo de grandes contradicciones hechas cerca del sacro teniente, vino a conceder tan justa peti-

ción, pudiendo más la voluntad del cielo que la contra
dición de la tierra" (61).

4.- La técnica novelística de la Diana es perfectamente simétrica y distinta a la utilizada por otros autores: en los tres primeros libros todos los personajes confluyen en el palacio de la maga Felicia (libro IV) que al darles el agua encantada vuelven a partir en busca de la solución de sus respectivos problemas. A partir del libro V el argumento y la técnica inicial han cambiado por completo y así nos encontramos con diversas acciones. En la Amarilis podemos decir que, por lo que se refiere a la trama central de la novela, la solución es única: conseguir que dos desventurados amantes logren el deseado matrimonio para el cual, en el momento de la redacción de la novela, ya han conseguido las dis pensas necesarias.

Avalle Arce señala como punto de enlace entre ambas novelas las historias intercaladas dentro de la acción principal, hecho que, desde la narrativa bizantina, se encuentra a menudo en el género pastoril. No creo, sin embargo, que en el caso de la Amarilis se pro duzca el mismo tipo de interrupción que el utilizado por Montemayor ya que éste sitúa las tres historias na rradas por Selvagia, Felismena y Belisa en marcos completamente distintos y lejos de la acción central que

va discurriendo por otros caminos. Suárez de Figueroa también intercala tres historias en su narración: la de Menandro (págs. 32-37), la de Clorinda (págs. 62-63) y la de Rosanio (págs. 142-147). Las tres están dentro de una temática amorosa pero al analizarlas vemos que la primera presenta sencillamente los antecedentes de la pasión amorosa entre los dos protagonistas que ahora sufren la separación; no se trata de ningún truco novelesco porque, como puede comprobarse en las Relaciones de Cabrera de Córdoba, la historia que cuenta Menandro se corresponde perfectamente con la realidad.

Las otras dos historias tratan de reevocar sucesos autobiográficos de la juventud de la anciana Clorinda y de Rosanio, ambos muy preocupados porque Dinarda, su amiga y sobrina respectivamente, no se ha inclinado por el amor. Si con la historia intercalada de Menandro veíamos que Figueroa se basaba en un hecho real, en el caso de estas dos nuevas narraciones nos encontramos con una adaptación, si es que así puede llamarse, de la traducción del Aminta tassiano hecha por Jáuregui: el diálogo entablado entre Dinarda y Clorinda se corresponde textualmente con los versos 144-192 en boca de la esquivia Silvia y Dafne, su compañera y amiga en la escena primera del primer acto del Aminta (62). Cuando en la Amarilis Rosanio cuenta sus amores juveniles por Ardenia, sigue también verso a verso la confesión que

Aminta hace a su amigo Tirsi. La cita incluye el episodio de la abeja (Acto I, escena 2ª, v. 429-568), uno de los fragmentos más conocidos y repetidos del poema italiano. La única diferencia entre Figueroa y Tasso es que el español, una vez terminado el famoso episodio, continúa con la narración de Rosanio que cuenta el final feliz de sus amores con Ardenia.

Dentro de estas historias incluídas en la narración hay en la Diana un episodio que desconcertó a muchos críticos: me refiero a la aparición violenta de tres monstruosos sátiros que intentaban raptar y violentar a tres de las ninfas de la novela hasta que la valiente Felismena las libera después de dar muerte a los salvajes perseguidores. No quiero decir con esto que se pueda hablar de algún suceso similar en La constante Amarilis, novela en la que lo extraordinario no tiene cabida por tratarse de un hecho real y conocido por todos aquellos que rodeaban a Juan Andrés Hurtado de Mendoza y María de Cárdenas. Mi razonamiento va por otro lado: del mismo modo que los salvajes de la Diana rompen la armonía y belleza de los cánones neoplatónicos por los que se mueve Montemayor, el equilibrio de los felices pastores que circundan a Menandro se rompe violentamente ante la noticia del fallecimiento de la joven Rosela que llena de tristeza a todos los presentes y especialmente a Danteo que está dispuesto a se-

guirla con el suicidio. La noticia es aún más dura por que sorprende a los personajes y al mismo lector después de que la acción se había relajado por el sueño alegórico que había contado Manilio en honor del Mayoral (63). Pero del mismo modo que en la Diana el equilibrio se establece de nuevo al ser vencidos los sátiros, Figueroa después del trágico suceso continúa con la narración central como si nada hubiera ocurrido o perturbado la estética novelística: Menandro recibe una carta (64) de "su amada Amarilis" y todos los pastores, un momento antes tristes por la desaparición de Rosela, se alegran y celebran con el Mayoral las felices nuevas.

- 5.- Con el tema de la naturaleza se observan nuevamente las distintas etapas por las que va pasando el género pastoril español: en las novelas iniciales, como la Diana o sus imitaciones por ejemplo, la naturaleza presenta solamente los elementos necesarios y mínimos para crear el ambiente que se persigue: una fuente, un riachuelo, un prado, unos árboles... Pero a medida que el Renacimiento deja paso al Manierismo y con una mayor influencia de la técnica de Sannazaro, la naturaleza va enriqueciéndose con nuevos elementos y se consigue un mayor lujo ornamental: el paisaje se puebla de árboles de distintos tipos: "encina, roble, castaño y ciprés, el nogal, pino y fresno... álamos, sauzes, hayas, olmos y alisos..." (65) y de flores variadísimas: "...violetas...

tas... rosas que entre sus espinas afrentaban los alhelíes, claveles, jazmines, junquillos y mosquetas" (66).

Algo que aleja en cierta manera la estética utilizada por Montemayor de la que aparece en Figueroa es la identidad de naturaleza y arte. En la literatura de mediados del siglo XVI, la naturaleza tiene, a veces, casi poderes semidivinos, y por eso, cuando Montemayor trata de describir físicamente a Diana se dice que en ella "la naturaleza sumó todas sus perfecciones". A comienzos del XVII el paisaje ya no es exclusivamente natural y es cuando interviene el arte: el hombre, con su inteligencia y su gusto estético, es capaz de cambiar el orden natural primitivo y de crear una naturaleza artificial pero hecha por él a su gusto. Esto es lo que, por ejemplo, hace Suárez de Figueroa al describir el jardín que posee Menandro en sus posesiones (67).

6.- Por último, se podrían señalar otros puntos de contacto entre La constante Amarilis y las novelas españolas del mismo género: descripción del campo y de la corte deteniéndose en la oposición tradicional de los dos mundos (68); presentación de un aparente misogenismo para que inmediatamente se contraponga la postura, más defendida en la literatura española, de defensa de las mujeres; existencia de un sueño alegórico que está mucho más cerca de la exaltación renacentista que de la tra-

dición alegórica medieval... Todas estas características, sin embargo, corresponden más que al género pastoril en sí, a toda una tradición novelística que está en boga a comienzos del siglo XVII.

9.- CARACTERISTICAS DE LAS EDICIONES CONOCIDAS Y DE OTRA DESCONOCIDA DE "LA CONSTANTE AMARILIS"

Siempre se han citado como conocidas tres ediciones de la única novela pastoril escrita por Suárez de Figueroa: Valencia, 1609; Lyon, 1614 y Madrid 1781. Y, sin embargo, he localizado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, un ejemplar no conocido ni citado en ninguna de las bibliografías existentes. Este nuevo libro fue publicado, también como la primera edición, en Valencia en 1609.

Describiré a continuación las ediciones que conozco de La constante Amarilis para ver sus principales características.

= = = = =

De las dos impresiones diferentes de Valencia,

la única reseñada en el Palau tiene el siguiente frontispicio: "La constante/Amarilis/prosas y versos/De Christóval Suárez de Figueroa/Dividido en quatro discursos/A Don Vicencio Guerrero/Marqués de Montebelo/Caballero del hábito de Alcántara, Gentilhombre de la/Cámara del Duque de Mantúa,/y su Cavallerizo/mayor./ Con licencia y privilegio/Impresso en Valencia, junto al molino de Ro-vella. Año mil 600 y nueve".

Se trata de un libro en 4º que presenta en los preliminares las partes de rigor: una aprobación hecha por el Licenciado Gaspar Escolano, Cronista del rey en Valencia y fechada el uno de agosto; la dedicatoria firmada por el autor del libro y dirigida, como se ve en la portada, al Marqués de Montebelo; un "Al Lector", a modo de prólogo, donde se explica el motivo de la obra y se justifica la celeridad con la que fue escrita; y, por último, una lista de erratas.

Como puede verse no hay nada de extraño en esto y no merecería la pena que nos detuviéramos en su descripción si no fuera por las variantes que se encuentran en el ejemplar que creo haber localizado. En efecto, tratando de buscar todas las obras de Figueroa repartidas por las bibliotecas españolas, rastree dicho ejemplar entre las fichas de la Biblioteca Real. En un principio pensé que se trataba de la primera edición

de esta obra, bastante corriente, pero al tomar nota del ejemplar observé que la portada ofrecía algunas variaciones: "La constante/Amarilis/Prosas y versos/De Christóval Suárez de Figueroa/Dividido en quatro Discursos/A Don Pedro Fernández de Castro, Conde de/Lemos, Conde de Andrade, Marqués de Sarria,/Conde de Villalba, Gentilhombre de la Cámara del Rey nuestro Señor, su Presidente del/Consejo de las Indias, y Virrey y Capitán General del Reino de Nápoles./ Con licencia y privilegio/Impresso en Valencia, junto al molino de Rovella, Año de 1609."

Como puede verse fecha, lugar y año de la impresión es la misma pero se cambia el destinatario de la obra, ya que D. Vicencio Guerrero es sustituido por D. Pedro Fernández de Castro que desde 1588 estaba casado con doña Catalina de la Cerda y Sandoval, hija del duque de Lerma (69).

En este caso no ocurre como en las dos ediciones de los Hechos de D. García..., en las que Figueroa cambia el destinatario de la portada para dar una nueva apariencia a ambas ediciones aunque, en la realidad, las dos dedicatorias en el interior son completamente iguales y dirigidas además, a la misma persona. En La constante Amarilis, por el contrario, la variación de la portada corresponde realmente a dos dedicatorias to

talmente distintas (70) y firmadas ambas por Suárez de Figueroa.

Si bien es cierto que este es el cambio más importante, no es el único dentro de los preliminares de La constante Amarilis ya que el "Al Lector" ofrece también dos redacciones diversas que desarrollan las mismas ideas fundamentales, cambiando simplemente la primera por la tercera persona. Transcribiré a continuación el texto de la edición más conocida subrayando lo que en ésta se elimina y añadiré entre corchetes lo que se cambia en la posterior redacción:

"Si esperas deste libro alguna grande suspensión de ánimo fundada en intrincados sucessos, ciérrale sin passar adelante, que no todos pueden ser Teágenes o Ariostos. Mi [El] intento ha sido celebrar la constancia y sufrimiento de dos amantes perseguidos desde el principio de sus amores, hasta su venturoso casamiento; entreteniendo al uno en su prisión con verisímiles juntas y conversaciones. A cuyo efecto e querido valirme de lo que me pareció [quiso el autor valerse de lo que pareció] más a propósito sin poderlo estorvar el imaginado temor de su censura. Ni te parezca, busco [solicita] en los siguientes episodios nuevas ocasiones de dilación, que si lo miras con cuidado hallarás ser su travazón no violenta, antes llamarse uno a otro con propiedad

o por razón de materia o por novedad de sujeto: y para ornamento y belleza de obra digna de alabanza no sólo es lícita, más forzosa la vanidad de digresiones y extensión de coloquios. Por no cansarte en las bodas con invenciones y torneos usados de otros en semejantes ocasiones, las quise ceñir con pocas palabras [juntas, se ciñeron con pocas palabras], apuntando como de paso-también por evitar molestia- los juegos que pudo aver en ellas.

"Podrá ser que cuando alabo [se alaba] la poesía -para confusión de cualquiera irracional que la vituperare-, repares en que nombro [se nombra] algunos antiguos no conocidos de tí por Poetas. Mas advierte, que hasta el tiempo [que hasta poco antes del tiempo] de Aristóteles todos los filósofos escribieron sus obras en verso, estilo que casi tenía fuerza de ley."

"Bien se te parecerá extraño [Puede ser te parezca extraño] el pronóstico de la batalla y vitoria de Arauco por Menandro; mas ten noticia que quanto se escribe allí, se funda en lo que juzga [de que poéticamente quiso arrojarse el mismo autor a lo que ninguno hasta aora: no obstante se funde quanto se escribe allí de lo que juzgó] cierto Astrólogo eminente en su facultad.

"Y pues la falta de tiempo sobrelleva muchas de entendimiento, hallen contigo alguna excusa las desta obra por la brevedad con que fue compuesta, pues

apenas se tardó en ella espacio de dos meses, como saben muchos y en particular los sujetos celebrados en su discurso". [Todo este último párrafo desaparece].

Como puede observarse a simple vista, las vaciaciones incorporadas en la nueva redacción tratan de impersonalizar el primitivo texto: lo que estaba en formas verbales de primera persona se convierten sistemáticamente, en formas de tercera persona. También desaparece todo el último párrafo que era donde Figueroa se justificaba por la rapidez con que se había visto obligado a dar fin a su obra.

Observando la técnica empleada en ambas redacciones, parece como si en la segunda, Figueroa quisiera dar a entender que la nueva edición dedicada a Don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, no ha pasado por sus manos.

Cabría también pensar en otra posibilidad: que realmente esta reedición de La constante Amarilis no hubiese llegado a conocimiento de su autor, al menos en sus primeros momentos, y que la aparición de ésta, que casi se podría llamar "edición pirata", se debiera a la iniciativa del editor aprovechando las planchas de imprenta existente (71).

La lista de erratas se corresponde también en las dos ediciones con una única excepción: la última errata de la segunda edición no está incluida en la primera (72).

A continuación, comienza el texto propiamente dicho que, incluido el colofón, es completamente igual en estas dos extrañas impresiones.

= = = = =

La fama de La constante Amarilis se divulgó bastante rápidamente, incluso fuera de nuestras fronteras, y cinco años después aparece traducida al francés en la ciudad de Lyon. El traductor, el parisino N.L., es, sin duda, Nicolás Lancelot, ya que este nombre aparece al final de la dedicatoria a Madame de Mavgiron (73).

Tras la dedicatoria sigue un Au Lecteur que traduce íntegramente el de la edición dedicada a Don Vicencio Guerrero; continúa después un texto en francés donde se explica el método seguido en la versión francesa (74).

Después de las palabras de Lancelot, es el impresor, Claude Morillon, el que se dirige al lector; dice que el señor que encargó la obra, gran conocedor de

idiomas, aconsejó no hacer solamente una traducción si no una edición bilingüe en favor de los que deseasen perfeccionar el castellano ("...et pour leur donner plus de grace, me conseilla d'y ioindre la version españole, en faveur de ceux qui disirent de s'y perfectionner. Adieu").

Comienza entonces la traducción paralela: en la página de la izquierda el texto español y en la derecha el francés. Aunque tanto la letra como el formato del libro son mayores, se respeta página a página el texto de la edición de 1609 con lo que resulta extremadamente fácil cualquier tipo de comprobación.

El trabajo de Lancelot, que diez años después tradujo la Arcadia de Lope de Vega bajo el título de Délices de la vie pastorale, 1624, demuestra estar hecho con gran cuidado y deseando ser fiel, como él mismo había confesado, a los versos originales castellanos, y a la cadencia de la prosa francesa (75).

= = = = =

Por último, la novela pastoril de Suárez de Figueroa fue editada nuevamente en la segunda mitad del siglo XVIII por don Antonio de Sancha (Madrid, 1781); aparece como "Tercera Impresión" demostrando conocer

o bien las dos ediciones de 1609 o la traducción francesa con el texto bilingüe.

La obra publicada sigue literalmente la edición príncipe de 1609 y solamente se encuentran en la edición diciochesca algunas formas gráficas modernizadas.

Como es habitual en todos los trabajos de Sancha, se incluye un Prólogo del editor en el que se perfila la biografía y la obra del autor, con abundantes elogios para la casi totalidad de la producción literaria de Figueroa: "ha sido un escritor muy útil y digno de toda alabanza". Puede merecer la pena señalar algunos párrafos:

- No deseando detenerse en hacer un "catálogo puntual y un examen crítico" de todas las obras, afirma que lo tiene reservado para "quando se imprima el Pastor Fido, tragicomedia pastoral" (76). Con estas palabras parece aludir a una inmediata reimpresión del primer trabajo realizado por el escritor vallisoletano que, sin embargo, no llegó a hacerse.
- Con respecto a esta traducción pastoril de Guarini, que tantas discusiones ocasionó entre los críticos por sus dos versiones aparecidas en el breve espacio de siete años, Sancha no duda en atribuir insólitamente la paternidad de ambas, a Suárez de Figueroa, como yo he hecho también en el capítulo correspondiente: "la versión

ya citada del Pastor Fido, impresa la primera vez en Nápoles en MDC, II", y más adelante dice que esta "tragicomedia pastoral" fue "traducida excelentemente por nuestro Figueroa, según la edición hecha en Valencia por Pedro Patricio Mey, en M.DC.IX, que es la más corregida". Es el primero que, en la historia de la crítica literaria, atribuye las dos versiones al mismo autor a pesar de la diversidad de nombres que aparecen en ambas traducciones.

- Ya al final del prólogo las alabanzas dirigidas a la Amarilis se centran, sobre todo, en las composiciones poéticas "entre las cuales sin duda se distinguen notablemente las Canciones, llenas de donayre, discreción y de mil lindezas en el estilo y en los pensamientos". Y los elogios continúan en estos términos: "de suerte que si hubiera estado impresa esta obra quando se hizo el célebre y juicioso escrutinio de los libros de Don Quixote, no dudo que el Cura la hubiera mandado reservar de las llamas, para colocarla a la par de la Diana de Montemayor (77) y Gil Polo, como joya preciosísima".

En el resto de los preliminares Sancha reproduce la dedicatoria a Don Vicencio Guerrero y no menciona la otra edición simultánea, prueba de que tampoco él la conocía. Sigue con la aprobación de don Gaspar Escolano, firmada en 1609 y con el Al Lector de Figueroa, en el que puede señalarse, simplemente una curiosa erra

ta. En la primera edición de la Amarilis, Figueroa explicaba el contenido de su novela pastoril y justificaba la escasez de aventuras que podían encontrarse en sus páginas, en estos términos: "Si esperas deste libro alguna grande suspensión de ánimo fundada en intrincados sucessos, ciérrale sin passar adelante, que no todos pueden ser Teágenes o Ariostos". Pues bien, esta frase es repetida en el prólogo de la edición de 1781 pero en ella el final se transforma en "...que no todos pueden ser Theágenes o Aristételes". Es evidente que se trata de una errata de imprenta reforzada por la aparición del nombre de Aristóteles unas líneas más abajo, pero lo que sí tiene importancia es que, al ser esta edición del XVIII la más asequible y consultada por los estudiosos del género, se ha copiado automáticamente la cita en cuestión sin señalar el error existente y sin caer en lo extraño que resulta la aparición del nombre del filósofo como ejemplo de autor de libros de aventuras (78).

Después de la Prefación, minuciosamente descrita, comienza el texto de los cuatro Discursos de La Constante Amarilis en el que, según ya se ha dicho, se moderniza gran parte de la grafía (79).

NOTAS

- (1) Traslado efectuado en 1605-1606
- (2) En realidad, lo que le sucede a Figueroa es que está descontento con la vida que se encuentra al llegar a la Corte: sus padres y su hermano han muerto, y las deudas fueron la única herencia que su familia le dejó como recuerdo. Pensaba que el nuevo rey reconocería sus desvelos en tierras italianas y le colmaría de honores, pero todas estas ilusiones se desvanecen cuando se encuentra solo, sin dinero y sin trabajo y dentro de las intrigas cortesanas en las que, por el momento, no estaba dispuesto a participar. La decisión de abandonar Madrid nos la presenta en unos versos de la España defendida:

"Mas como viesse, (ocioso de contino),
 quel cano rey irreparable buela,
 de mi mal o mi bien abrí camino
 y al punto puse a mi tardança espuela.
 Iuzqué la corte el pecho de Cratino,
 y antes que me dexasse, al fin dexela;
 sacando en vez del padecido daño,
 (que no fue poco), un cuerdo desengaño"

(1612, II, fol. 39 v.)

- (3) Han pasado aproximadamente unos ocho años: desde 1609 a 1617.
- (4) Aunque no con el mismo significado encontramos en La Constante Amarilis, una frase semejante referida a la labor que cumplen las Academias: "El que no puede llegar con una escalera a la cumbre de alguna parte alta, ata unas a otras" (ed. 1781, p. 97).
En el Pusilipo (1629) vuelve a encontrarse la misma metáfora referida a las palabras: "siendo las palabras como escaleras, que ligando unas con otras se llega a la altura desseada" (págs. 108-109).
- (5) Esto también se desprende de las palabras de El Pasajero: "Pues es de considerar que, sin haberla visto ni comunicado [a la dama], le di título de hermosísima, de sumamente discreta y a maravilla constante" (ed. cit. p. 69).
- (6) Bajo el mecenazgo de la familia Cañete y además de La constante Amarilis, Figueroa se vio obligado a escribir una elogiosa biografía de D. García Hurtado de Mendoza, padre de D. Juan Andrés (1613), en la que todo el valor de los Hurtado de Mendoza alcanza categoría de gloria o canto nacional. En este estado de cosas conviene también tener presente que dentro de la primera edición de la España defendida (1612) se incluyen en honor de

esta conocida familia algunas octavas, muchas de las cuales se eliminan en la redacción posterior que el propio Figueroa rectifica en 1644, lejos ya de la supervisión del mecenas.

- (7) Para las citas seguiré siempre la edición de Luis Sancha, Madrid, 1781.

- (8) Como expondré en su parte correspondiente, hasta ahora solamente se había mencionado la edición de 1609 dirigida a D. Vicencio Guerrero, Marqués de Montebelo; pero buscando otros ejemplares he encontrado uno muy curioso en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, donde todo el texto es igual pero la edición aparece dedicada al Conde de Lemos, Virrey de Nápoles. Esta edición que creo señalar por primera vez, es también del año 1609.

- (9) Efectivamente, en la última parte del Prólogo (Al Lector) Figueroa dice: "Bien si te parecerá extraño el pronóstico de la batalla y vitoria de Arauco por Menandro; mas ten noticia que quanto se escribe allí se funda en lo que juzga de su nacimiento cierto astrólogo eminente en su facultad". Como bien puede uno figurarse las anteriores palabras no son tal profecía, porque en el momento en que Figueroa escribe esto, los hechos de Arauco ya han concluido. Este tipo de vaticinios están bastante extendidos entre la novela pastoril española, y se

consideraron, en un principio, como derivados de Sannazaro, pero, como trata de demostrar Avalle Arce, parecen entroncarse "con la copiosa tradición de la vaticinatio post eventum de la épica clásica" (ob. cit., p. 100). Antes que en Figueroa volvemos a encontrar esta misma técnica de las profecías en la Arcadia de Lope de Vega (Madrid, 1598) en la que se mezclan constantemente las hazañas de D. Fernando, duque de Alba, con los elogios dirigidos hacia su nieto don Antonio de Toledo, mecenas de Lope por estos años.

- (10) J.P. Wickersham Crawford, Some Notes on "La Constante Amarilis" of Christóval Suárez de Figueroa, en Modern Language Notes, XXI, nº 1, págs. 8-11.
- (11) Desde septiembre de 1607 a febrero de 1609 pasan, efectivamente, dieciseis o diecisiete meses.
- (12) Hechos de Don García, Madrid, Imprenta Real, 1613, pág. 322.
- (13) La Constante Amarilis, ed. cit., pág. 277.
- (14) La primera mujer de D. García, padre del novio, había sido doña Teresa de Castro, hija de D. Pedro Fernández de Castro, duque de Lemos.
- (15) Relaciones..., pág. 367.

(16) Sus anteriores esposas fueron doña M^a Pacheco y Bobadilla y doña M^a de la Cerda. La 1^a, hija del conde de Chinchón, falleció muy joven en 1596 y D. Juan Andrés se casa nuevamente con M^a de la Cerda, hija del duque de Medinaceli, que también murió poco después del matrimonio.

(17) La muerte de Don García nos la cuenta Figueroa al final de los Hechos: "Apenas corrieron seys meses después de la conclusión destas bodas, quando el marqués se sintió agravadíssimo de la gota. Esto produjo en él tan encendido accidente, que dio al punto ciertos indicios de lo que después sucedió... Murió de la misma calentura en 15 de octubre de seiscientos nueve, en el 74 de su edad; causando su falta íntimo dolor en los suyos y crecido sentimiento en cuantos alcanzaron a conocerle" (p. 322-323).

(18) Algunos de estos elogios están en boca de Cupido, en un pasaje lleno de visiones alegóricas. El Dios del Amor dice a Manilio, otro de los pastores que vive con Menandro: "Tienen tus selvas un pastor fiel, vivo trassunto mio, gloria de mi imperio, cifra de mis llamas, exemplo de firmeza, y desacho de mis devotos siervos. Abrí en su tierno pecho, no ha mucho, profundissima herida con el instrumento de unos divinos ojos, padece por su causa no pocas ansias de que presto recogera soberanos de

leites, supuesto le tengo ya prevenido el premio y des
canso que piden tantas amorosas fatigas". (p. 125).

(19) Relaciones..., pág. 363.

(20) Las Rimas de Cristóbal de Mesa aparecen en Madrid en 1611, y entre ellas incluye una larga composición en octavas dedicada a "Doña Maria de Cárdenas" (fol. 220 r.. 228 v.), que comienza así:

- Unico honor de toda Estremadura,
lo que me aveys mandado agora canto,
que desde la monástica clausura,
vuestro valor al mundo causa espanto:
diré de vuestros quadros la pintura,
sugeto tan sublime, como santo,
si vos luz de la casa de la Puebla
del ingenio quitays la escura niebla.
- Que ilustrando de Cárdenas el nombre,
El resplandor de nuestra clara llama,
podrá de Reyno en Reyno, y de hombre en hombre,
dar mayor buelo a vuestra eterna fama:
Y si dar pueden inmortal renombre
los versos del que tanto os deve y ama
durará para siempre su sonido,
a despecho del tiempo y del olvido. (fol. 220 r.)

(21) Dice Figueroa en una octava:

"Celebré con el nombre de Constante
 del sacro Mançanares en la orilla,
 aquella dulce amada y tierna amante
 de belleza y aviso maravilla;
 mas otra vez que mi zampoña cante
 tendrá su nombre entre los orbes silla
 porque buelto deidad de su alta gloria
 a la posteridad quede memoria.

(España defendida, 1612, fol. 39 r.)

- (22) Alonso de Salas Barbadillo dedica sus Rimas castellanas (Madrid, 1618) al Marqués de Cañete que es alabado en tercetos encadenados por muchas cosas y, entre ellas, por la elección de su esposa:

"La elección de tan alta compañía
 como la que gozays merece historia
 escrita en consonancia y armonía.
 Pues mi señora la Marquesa, gloria
 de vuestros brazos, y blasón de España,
 ¿con qué no haze admirable su memoria?
 Si demás de la sangre que acompaña
 De Manrique y de Cardenas sus venas
 con quien la misma real no se halla estraña.

.....

Que ella (raro prodigio) dando espanto
 al mismo amor tan eficaz os quiere,
 que os la yguale, si ya no os la adelanto

Razón es que en el mundo persevere
tal unión en los fieles sucesores,
cuyo semblante al vuestro nos refiere.

- (23) En esta obra se incluyen las biografías de la familia Hurtado de Mendoza. Los datos que nos da sobre el quinto Marqués de Cañete sirven para confirmar que en 1628 aún vivían D. Juan Andrés y Doña María, que tuvieron cinco hijos de su matrimonio.
- (24) Narciso Alonso Cortés, nota a la traducción del libro de Crawford, ob. cit., pág. 37.
- (25) En la Arcadia se habla de "un pastore che Montano avea nome, il quale similmente cercava di fuggire il fastidioso caldo" (pág. 59). En la obra de Guarini el padre de Silvio y, al final, de Mirtillo, es también Montano.
- (26) Figueroa no sigue solamente la tradición pastoril italiana de Sannazaro, Tasso o Guarini, sino que también utiliza elementos del género ya afincado en España. Como ejemplo puede servir que el nombre de Danteo había sido utilizado anteriormente en Los siete libros de la Diana (1559) y en la Arcadia de Lope de Vega (1598).
- (27) Ver López Estrada, Los libros de pastores..., ob. cit., págs. 494-497. Ver nota (30).

- (28) Uno de los poetas arcádicos de la poesía italiana del siglo XVIII, Ripano Eupilino, utiliza constantemente el nombre de Damón junto al de Filis, Nise, Tirsi, etc.
- (29) En el Pusílipo (Nápoles, 1629, pág. 40-42), Figueroa incluye un romance en el que vuelve a recordarse el nombre de Amarilis.
- En otro poeta arcádico del siglo XVIII, Jacopo Vittorelli aparece el nombre de Amarille en una de sus composiciones.
- (30) Al ser La Constante Amarilis una novela pastoril ha sido estudiada dentro del género por Juan Bautista Avalle Arce (La novela pastoril española, Madrid, Revista de Occidente, 1959; una segunda edición revisada y aumentada apareció en Madrid, Ediciones Istmo, 1974) y por Francisco López Estrada (Los libros de pastores en la literatura española, Madrid, Gredos, 1974).
- (31) Es curiosa la opinión que sobre los temas pastoriles tiene uno de los preceptistas aristotélicos de la época. Luis Alfonso de Carballo, explicando lo que es una égloga dice: "Es una compostura pastoril, como el mismo nombre lo declara, porque Egloga es nombre Griego, y quiere dezir canto de vacas. Y así son diálogos, discursos, tratatados sic o competencias entre pastores debaxo de cuyos nombres y figuras pastoriles, ha de aver sentido alegórico significando cosas altísimas, como

el de "las Eglogas de Virgilio, que algunas significan la venida de Christo". (Cisne de Apolo, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, C.S.I.C. 1958, II, p. 103).

- (32) Obra publicada póstuma en Trani (Nápoles) en la que el propio Figueroa escribe una carta a modo de licencia. Quizás justifique un poco esta fecha tan tardía de 1633 para escribir una novela pastoril, el hecho de que parece ser que la obra estaba escrita desde hacía varios años si aceptamos lo que Don Martín de Saavedra y Guzmán dice en un "Elogio" de los preliminares: "Eran los introducidos debaxo destos despojos pastoriles, sujetos nobles, y que los más se juntavan en una insigne Academia que el año 603 y 604 se estableció en Granada, frecuentada de acrisolados ingenios, por manera que se puede afirmar ser verdaderos casi lo más de los discursos y aficiones que en él se describen".
- (33) Presentando los antecedentes fundamentales del tipo de novela pastoril, Avelle Arce opina: "Cuando el mundo caballeresco se desmorona, el género literario mantiene, sin embargo, la amplitud temática de antes..., por tanto, no debería resultar incongruente la aparición del pastor en el género caballeresco. Pero éste es un antecedente del orden negativo: no había nada que impidiese la introducción del pastor en este tipo de novela. Hay otro antecedente positivo y es el emparejamiento tradicional entre caballero y pastor, tal como se pre-

senta en la pastourelle, por ejemplo, Resulta evidente ahora que no es ninguna casualidad que los primeros pastores novelísticos se hallen en los libros de caballerías" (p. 25). Recuérdese que en la España defendida, al final del libro II, aparece también la figura del feliz pastor Damón que canta las excelencias de su vida ante la admiración del caballero Ricardo.

(35) El Pasajero, ed. cit., p. 69.

(36) Cervantes en el Viaje del Parnaso (cap. II) le dirige unas elogiosas palabras:

"Figuroa es esotro el doctorado
que cantó de Amarili la costancia
en dulce prosa y verso regalado^(*)

(*) A simple vista, y quizás sea lo más probable, Cervantes quiso aludir a que los versos aparecidos en la novela pastoril eran agradables al oído (en el Diccionario de Autoridades en la voz Regalado se dice que además de tener las diversas acepciones del verbo Regalar "vale también acomodado, suave u delicado"). Pero hubiera sido muy interesante si Cervantes, tan aficionado al complicado juego de palabras, hubiera querido jugar con el equívoco de que muchas de las poesías aparecidas en el texto no eran originales sino "regaladas" por otros. Mientras no tengamos pruebas, dejémoslo como pura curiosidad o hipótesis.

- (37) Como veremos a continuación a finales de la tercera década de este siglo la obra de Figueroa es recomendada como libro de lectura.

Los primeros estudios de crítica literaria sobre el género pastoril comienzan con la erudición del siglo XVIII lo que demuestran que eran obras leídas por un público que pretendía además entretenerse con ellas. Como prueba de ello puede servir el dato de un curioso catálogo de un librero llamado Alonso y Padilla: "Cathálogo/de libros entretenidos de Novelas, Cuentos, Histó-rias, y Casos trágicos, para divertir la ociosidad, hecho por D./Pedro Joseph Alonso y Padilla,/Librero de Cámara de su Magestad, quien dá noticia a los aficionados y vá reimprimiendo algunos de los que aquí ván anotados,/que no los ay, y muchos no tienen noticia de ellos, por el transcurso del tiempo". Sigue después: "Este es el más añadido en este año de 1738, y conforme se vayan encontrando, se irán añadiendo en los Cathálogos que se continúen". Este raro Catálogo está en Fantasías de un susto de Don Juan Martínez de Moya, Año 1738 (Biblioteca de la Universidad de Oviedo, Signatura II-423). Un año antes había aparecido también en los Preliminares de Soledades de Aurelia... de Jerónimo Fernández de la Mata, 2ª impresión, Madrid, 1737.

El catálogo es una relación de todas las más conocidas novelas de diversos géneros, y entre las dedicadas al mundo pastoril no falta La contante Amarilis, incluida entre las de "en octavo". El librero pretendió impri-

mir algunas de estas obras y quizás este hecho influyó para la reedición de la Amarilis en 1781.

- (38) Hugo A. Rennert, The Spanish Pastoral Romances, Philadelphia, 1912, pág. 177.
- (39) Se refiere a la obra de Bernardo de Balbuena (1568-1627) El Siglo de Oro en las Selvas de Erifile publicada en 1608, y que sigue bastante de cerca las huellas sannazarianas como ha estudiado Joseph G. Fucilla (Relaciones hispanoitalianas, Madrid, C.S.I.C. 1953).
- (40) Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela.
- (41) Mia Gerhardt, La Pastorale. Essai d'analyse litteraire Assen, 1950, pág. 197.
- (42) W. Crawford, ob. cit., pág. 40.
- (43) Marie Z. Wellington, "La constante Amarilis" and its Italian Pastoral Sources, Philological Quarterly, XXXIV, I, January (1955).
- (44) Ibidem, pág.
- (45) Recuérdesse la alusión que en el "Alivio Segundo" hace a un "libro serrano o pastoril" que un gran señor le en cargó para celebrar "la hermosura y constancia de su

querida". Y más adelante confiesa cómo consiguió reunir el "deseado montón" utilizando fuentes distintas ya que si no era suficiente "una sola escalera" comprendió que podía "enlazar unas con otras" hasta que consiguió "volar" rápidamente "mas era prestándome algunos sus alas" (ed. cit. pág. 69).

(46) Ibidem, pág. 69.

(47) Crawford, Vida y obras..., ob. cit., pág. 39.

(48) Joaquín Arce, Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso en "Filología Moderna" XIII (1972) nº 46-47, págs. 3-29.

(49) Precisamente este título tiene el capítulo IV de la obra de Avelle Arce, La novela pastoril española, ob. cit.

(50) La mezcla de prosa y verso de forma irregular en una misma obra, ya se encuentra en los escritores italianos entre los siglos XIII y XIV (La vita nuova de Dante Alighieri, por ejemplo) pero es Boccaccio el que lo utiliza de una manera más sistemática en el Ameto o Comedia delle ninfe fiorentine, idilio rústico escrito después de su vuelta a Florencia en torno a 1340.

(51) Recuérdese que el mismo Figueroa confiesa en El Pasaje-

ro que la prosa de su novela es posterior al verso:
 "... entablé a mi placer los versos que tenía represa-
 dos, que no eran pocos, Hacía la cama con ciertas
 prositas ocasionadas; y tantos granos junté, que vine
 a perficionar el deseado montón" (ed. cit., p. 69). Es-
 ta técnica estaba bastante extendida entre los cultiva-
 dores del género y como prueba de ello basten las pala-
 bras que introduce en el "Prólogo" de la Cintia de Aran-
juez su autor Don Gabriel de Corral: "Todos los versos
 que contiene este volumen estaban escritos antes del in-
 tento, y para hazerlos tolerables los engarzé en estas
 prosas y acompañé con estos discursos, no me atrevien-
 do a publicar rimas desnudas, donde tienen conocido pe-
 ligro los ingenios más sazonados" (pág. 21 de la reedi-
 ción moderna, en la Biblioteca de Antiguos Libros His-
pánicos, IV, Madrid, 1945). La primera edición de la
Cintia apareció en Madrid en 1929 aunque posiblemente
 estaba concluída algunos años antes.

- (52) Los romances pueden encontrarse en las págs. 88, 258 y 285; la endecha en la pág. 111 y las redondillas en las págs. 39, 186, 230 y 242 de la ed. cit.
- (53) Sobre el petrarquismo de Suárez de Figueroa ver el trabajo de J.G. Fucilla, Estudios sobre el petrarquismo en España, Madrid, R.F.E. 1960, pág. 295.
- (54) A Valle Arce considera incluidos en este grupo a Luis

Gálvez de Montalvo (el Pastor de Fílida, Madrid, 1582), a Lope de Vega (la Arcadia, Madrid, 1598) y a don Gaspar Mercader (El Prado de Valencia, Valencia, 1600)

- (55) Se puede ver como ejemplo el comienzo del Siglo de Oro en las selvas de Erifile de Bernardo de Balbuena: "En aquellos antiguos campos que en la celebrada España las tendidas riberas del Guadiana con saludables ondas fertilizan, entre otros un hermoso valle se conoce, que, aunque de policía desnudo, vestido de silvestres árboles, de vacas, ovejas y cabras cubierto, y habitado de rústicos pastores, si yo ahora sintiera en mí palabras suficientes para como él lo merece encarecer su frescura, ninguno hubiera que codicioso no le buscara" (ed. corregida por la Acad. Española, Madrid, 1821, pág. 1) Y como este proliferan los ejemplos.

(56) Avalor Arce, ob. cit., pág. 180.

(57) La constante Amarilis, ed. cit., pág. 31.

(58) Avalor Arce, ob. cit., pág. 67.

(59) Amarilis, ed. cit., pág. 279.

Una excepción dentro del género pastoril lo representa Bernardo de Balbuena en su Siglo de Oro donde al no incorporar pastoras en la acción, desaparecen todas las preocupaciones amorosas del argumento y la corresponden

cia epistolar, tan extendida entre el llamado género sentimental.

(60) Es muy curioso estudiar las distintas fases por las que ha pasado el tratamiento literario de la Fortuna desde su aparición en el período clásico donde tenía pleno dominio sobre la vida de los hombres y no estaba sujeta al mundo divino. En la Edad Media la religión cristiana la descarta de su ámbito de acción pero no desaparece sino que se aletarga para surgir con nuevo impulso dentro de la literatura renacentista en donde toma dos direcciones distintas: o es un poder autónomo y absoluto como en la antigüedad, o aparece dependiente de lo divino y sujeta a ello. En el siglo XVII vuelve a experimentarse una vuelta hacia el mundo medieval y adopta el sinónimo de Providencia, que es como la encontramos en Figueroa.

(61) La constante Amarilis, ed. cit., pág. 277.

(62) Recuerdo que para la cita de los versos del Aminta traducido sigo la edición de Joaquín Arce (Madrid, Clásicos Castalia, 1970).

(63) Así suceden los hechos: "Llegó en esto voz de como Rosela rendida al combate de un contino accidente había entregado a la tierra la parte mortal y al cielo el hermoso espíritu, con tanto sentimiento de Danteo..."

que si algunos pastores no acudieran a estorvar su determinación, diera fin con muerte violenta al fiero dolor que estaba padeciendo" (p. 132).

- (64) La carta de "Amarilis a Menandro" (págs. 133-134) es también un elemento que Figueroa encuentra en la Diana donde se funden, como hemos visto, elementos de la novela bizantina y de la sentimental y epistolar. A valle Arce opina que estas "cartas en la Diana dan nueva dimensión al análisis y expresión de la pasión personal" juicio que también encajaría referido a la Amarilis ya que en la carta la dama estudia las etapas por las que ha pasado su sentimiento amoroso hasta llegar a una intensidad que ya no puede dominar.
- (65) La constante Amarilis, ed. cit., pág. 2
- (66) Ibidem, pág. 77.
- (67) El jardín que Figueroa describe no es natural sino totalmente artificioso y en él la mano del hombre está presente: "...Por medio y alrededor tenía espaciosas sendas a semejanza de caminos derechos, con curiosos quadros compuestos y texidos de variedad de olorosas hierbas. Guarnecían y hermosteaban sus márgenes cipreses, mirtos y laureles, que causaban sombra deleitosa... Suspendía la competencia de las flores, sin reconocer qualquiera de ellas superior: y en fin, admi-

raba el orden y curiosidad con que todo se hallaba dispuesto. Tal debía ser el celebrado huerto de Alcino y tal el que fue breve morada de nuestros primeros padres... En medio, como reina de quanto encerraban los muros, tenía su trono una relevada fuente de blanquísimo mármol nacido en las entrañas de Thessalia" (p. 76-78) Y se concluye esta minuciosa descripción con unas palabras realmente significativas: "Mostrábase a una parte del jardín un cenador bien espacioso de nevadas paredes... donde el arte parecía vencer a la naturaleza" (p. 79). Una postura semejante se encuentra en la obra de Bernardo de Balbuena que aparece un año antes que la Amarilis. En el Siglo de Oro su autor dice: "Una sombría cueva se me ofreció a los ojos, no sé si de artificiosa mano labrada o abierta allí de la poderosa naturaleza",

- (68) Recuérdese que la Amarilis es la primera obra que Figueroa escribe al entrar al servicio del Marqués de Cañete después de abandonar desilusionado la corte.
- (69) A este personaje se halla dedicado, también por la misma fecha, una novela pastoril de Juan Arze Solórzano, titulada Las tragedias del Amor (Madrid, 1607).
- (70) Transcribo a continuación las dedicatorias de las dos ediciones de 1609:
- a) "A Don Vicencio Guerrero....: Con dedicar a V.S. es-

ta muestra del desseo que tengo de servirle, pretendo acudir a parte del mucho agradecimiento que deven descubrir infinitos españoles amparados y favorecidos de V.S. en ocasiones diferentes, no sólo en Mantua, de paso, sino de assiento en Flandes, donde V.S. sirvió con gran valor a su Magestad no pocos años. Estos Discursos ciñen una reziente istoria de tan dignos amores que pueden los más encendidos amantes aprender de su tela el modo de conseguir lo que dessearen con largo padecer y sufrir. V.S. admita el don tan rico de voluntad quanto V.S. de las partes que hazen ínclito y heróico a un Cavallero que, con tal protector, él quedara seguro de maldizientes y su dueño alentado para ocuparse en más cosas del servicio de V.S."

- b) Al Conde de Lemos, Virrey de Nápoles: En poco sirvo a V.E. con dedicar a su ínclito nombre estos discursos pastoriles, por ser sólo el César a quién se devían; assí, por aver sido los esposos celebrados en ellos, tan justamente amparados y favorecidos de V.E., como por ser su humilde autor hechura de su Excelentíssimo padre que esté en el Cielo.
- No desdeñe, pues, V.E. lo que es tan suyo y permita que en campo más dilatado (buelta plectro la çampaña), oyga el venidero siglo ser sólo V.E. el Marte, el Apolo, el Alexandro y el Magnánimo Mecenas de los professors de todas letras".

- (71) Esta última posibilidad parece quedar descartada en el momento que se lee la dedicatoria encomiástica al Conde de Lemos, firmada por el propio Figueroa, y en la que se dice significativamente que es al único "César a quien [estos discursos pastoriles] se devían".
- (72) Se trata de la señalada en pág. 103, línea 5: "donde dize Nicandro, lee Aurelio" de la edición al Conde de Lemos. Tanto en la edición al Marqués de Montebelo, como en la de 1781 (pág. 107), no está corregida y se lee Nicandro y no Aurelio, cuando lo correcto sería la aparición del segundo nombre.
- (73) En la bibliografía de Palau, se añadía en nota: "Querard dice que el traductor el Nicolás Lancelot"; lo cierto es que no es nada difícil descifrar las iniciales que aparecían en la portada ya que el nombre completo se encontraba como autor de la dedicatoria y al final en el Privilegio del Rey. Otra nota añadida por Palau, que seguramente no vio el libro, dice: "El gravado del frontis lleva el año 1644"; no sé a cuál ejemplar puede referirse en su bibliografía, porque en ninguno de los vistos encuentro la fecha de 1644 a la que él se refiere, y que, sin duda, es una errata por 1614.
- (74) El traductor se propone para "bien exprimer l'intention de l'auteur", ser fiel a la cadencia correcta de la frase francesa tanto en la prosa como en el verso cas-

tellano: "...ne s'est pas voulu si austerement obliger à l'explication de chaque mot Espagnol, principalement sus vers, qu'à la recherche des bonnes cadenzes de la fraze Françoisise: aussi ne s'y est-il pas donné tant de licence, qu'il n'ait conduit fes rimes selon l'ordre de la Poésie Espagnole, observant la mesme quantité de vers...".

- (75) Para ver ejemplos de la fidelidad de la traducción, remito al apéndice documental donde he incluido un fragmento de prosa y algunas composiciones poéticas de diverso carácter: una octava, unas redondillas y un soneto.

- (76) Es habitual, incluso en la crítica actual, poner, con mayúscula la palabra Fido al citar el título de la obra de Guarini, Il pastor fido, considerando que se trata de un nombre propio. En realidad se refiere a un adjetivo que en castellano se traduciría por fiel.

- (77) Al respecto conviene tener presente la opinión que recoge Avelle Arce en La novela pastoril española en relación con la Diana de Montemayor: "La solución dada a este episodio axial [el palacio de la maga Felicia y su bebedizo de agua encantada] recibió dura crítica por parte de Cervantes. Durante el escrutinio de la librería de Don Quijote, la Diana se salva condicional-

mente de las llamas. El cura no la condenará al brazo secular del ama siempre y cuando "se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada" (I, 6). Se hace obvio que la solución ofrecida por Montemayor no es tal en opinión de Cervantes" (pág. 75).

- (78) Se incurre en este error, por ejemplo, en el citado libro de Avalle Arce (pág. 187-188) que copia indudablemente la cita por la edición de 1781.
- (79) Se puede señalar como curiosidad lo siguiente: en la primera edición de la Amarilis aparece una "Fe de erratas" en donde hay señaladas cuatro correcciones. El editor de 1781 corrige, generalmente, todos estos errores menos uno ya que en 1609 encontramos la advertencia: "Pág. 103, lín. 5, donde dize: Nicandro, lee Aurelio". En la edición dicióchesca, pág. 107, lín. 21, se olvida la corrección anterior y se encuentra el nombre de Nicandro por el de Aurelio. Este mismo nombre se encuentra corregido en la pág. 103-104, que correspondía a la lín. 10 de pág. 99 de la edición de 1609.

340 61

211

V. 3. ESPAÑA DEFENDIDA

1.- MARCO HISTORICO.

Desde 1609, fecha de aparición de La constante Amarilis, Figueroa se encontraba bajo la protección del señor de Cañete y a éste le dedica precisamente su único poema épico que aparece por primera vez en Madrid en 1612 y que será retocado, reelaborado y añadido en Italia más de treinta años después.

Se tienen muy pocas noticias biográficas del autor durante estos años porque debía estar alejado de la corte y de sus cargos, oficiales dedicándose, casi exclusivamente, a su vocación literaria. Debió de simultanear varios trabajos a la vez porque en este año de 1612 aparecen como terminadas, aunque se publiquen en época posterior, muchas obras: La Plaza Universal, los Hechos de Don García, un breve prólogo al poema religioso La Cruz de Albano Ramírez de la Tropera (1) y un soneto laudatorio en la obra del portugués Juan Méndez de Vasconcelos (2). La relación con el mundo portugués también se ve por su traducción de la Historia y Anal relación... de Fernão Guerreiro terminada a finales de ese mismo año o a principios de 1613.

La España defendida, como era de prever, está dedicada a Don Juan Andrés Hurtado de Mendoza, el Menandro de la Amarilis, que es encomiásticamente alabado

en la octava tercera de la primera edición (3) y cuya alabanza, curiosamente, desaparece en la redacción posterior de 1644.

La devoción por Torquato Tasso que demuestra en el Pusílipo (Nápoles, 1629) (4) e, indirectamente a través de la traducción de Jaúregui, en La constante Amari-lis, se hace más evidente en esta España defendida que presenta una serie de situaciones semejantes a la Gerusalemme del poeta napolitano. Por esta dependencia de Tasso, Figueroa no recibió muchos elogios por parte de la crítica más reciente (5) e incluso de sus contemporáneos de cuyas acusaciones se defendió enérgicamente en el Prólogo de la edición de su poema en 1644 prometiendo, al mismo tiempo, aprovechar las objeciones constructivas de los entendidos: "Bien sé, estimarán los entendidos este trabajo, como conocedores de lo que cuesta qualquier sudor estudioso; y así dellos, no de los idiotas, opuestos a toda erudición, reconoceré lo que mereciere de alabanza. Sigue el incapaz el estilo del torpe animal Bonaso, que por no ceder, que por no aprender, o por escaparse de aplaudir, despide de sí pèssimos olores de murmuración".

Figueroa, que en tantas ocasiones mereció ser acusado de no confesar con honradez sus deudas literarias, no merece, en honor a la verdad, el reproche que

se le imputa de ser poco original en esta obra por dos motivos fundamentales: en primer lugar es él mismo el primero que confiesa su dependencia literaria del "Príncipe de la Poesía Heroyca" en el prólogo de la primera edición de la obra (6), y por otro lado no es el único que lo hace ya que es uno más dentro de una generación poética que tiene como modelo al gran maestro italiano del género épico (7).

2.- LA BASE ARGUMENTAL Y DISTINTOS ENFOQUES DEL TEMA.

A) Argumento del poema.

El poema tienen junto a algunos fallos, bastantes méritos porque tanto la acción principal como las historias adyacentes que se intercalan, permiten al autor utilizar una serie de elementos dramáticos y descriptivos de gran interés literario.

El argumento central, de tema histórico, es en líneas generales como sigue (8): a la corte de Alfonso II "Rey de León y Asturias de sobrenombre el Casto" (9) se presentan el "obispo Turpín y el par Orlando" como embajadores de Carlomagno para recordarle al anciano rey la promesa, hecha cinco años antes, de ofrecer su corona al rey francés. En efecto D. Alfonso "hallándose en edad anciana, sin legítimo sucesor y sus confines

ceñidos de diversos Moros, con zelo christiano, ofreció después de sus días, su corona a Carlo, romano emperador y rey de Francia", pero esta decisión es rechazada por los nobles leoneses y convocadas las cortes, "en ellas se determinó nombrarse por su heredero a Don Ramiro, hijo de Ordoño y sobrino suyo; quedando excluido lo tratado antes con el francés, como conferido sin consentimiento de los vasallos" y deciden aceptar la guerra declarada "de su parte" por el arrogante paladín Orlan-do.

Se mezclan nuevos elementos ligados indirectamente con la acción principal y los dos ejércitos se preparan: el francés, capitaneado por Orlando, emprende camino hacia la frontera ("socorren a Carlo, que viene en persona, sus confidentes y aliados"), mientras que Alfonso ("ayudado del Rey de Inglaterra y de los Moros de toda España"), en unas octavas llenas de colorido por la variedad de uniformes y razas, preside el paso de sus tropas y nombra jefe supremo de todo el ejército a su sobrino Bernardo del Carpio ("hijo del Conde de Saldaña y de la infanta Doña Sancha, su hermana")

El primer choque de fuerzas, en Roncesvalles, es durísimo por ambos bandos pero poco a poco las fuerzas francesas se van debilitando por causas ajenas a la lucha.

Cuando al amanecer se prepara el enfrentamiento definitivo, Bernardo y Carlomagno pasan revista a sus respectivas tropas. Los dos ejércitos son descritos por Figueroa con la misma suntuosidad para que así la victoria española destaque al final con más fuerza. El choque de hombres es tremendo y hay pérdidas por ambos bandos pero Carlomagno ve cerca su fin y ordena la retirada de su ejército que es seguido muy de cerca por los astur-leoneses.

En estos momentos Bernardo y Orlando se encuentran frente a frente y se desafían. Ambos caballeros luchan con igual valor a pesar de las heridas pero es Orlando el que, a pesar de ser tratado con un gran respeto, cae herido de muerte. Sus últimos momentos están recogidos en esta octava:

"El que Boreas en furia parecía,
a la parca cruel ya se postrava;
ya del peso mortal se despedía,
ya el alma noble su prisión dexava.
Moría Orlando, y qual vivió moría,
en lugar de quejarse amenazava:
fueron bravas, horrendas y ferozes
sus postreras acciones y sus voces".

(ed. 1612, est. 70, f. 242 v.)

Bernardo, con los cuidados de su novia Elvira,

se recupera lentamente de las heridas y así el ejército leonés, que ha sido el gran vencedor, entra en León con un fabuloso botín de guerra: "bolviendo... ricos de trofeos y despojos, aviendo defendido heróicamente su patria, sin tener efecto la trayción de los Moros, por dexarles los passados reencuentros con extremo destrozos y disminuidos". (10). Así termina el poema:

"Ya su dolor profundo en las tristezas
la gente muestra, que escapó rendida,
ya diversos despojos y riquezas
dexar pudiera satisfecho a Mida.
Ya las trompas publican las proezas
ya dexando su patria defendida,
triunfando de beligeras naciones,
van entrando en León fuertes leones".

(ed. 1644, XIV, pág. 499).

B) El hecho histórico y su interpretación literaria

En la España defendida se narra un suceso histórico (11) ocurrido a finales del siglo VIII, en tiempos del reinado de Alfonso II el Casto, rey de Asturias y León (12). Aunque en la obra aparece también el ejército musulmán, no se contará en ella un avance de la Reconquista cristiana, sino la victoria española frente a la retaguardia de Carlomagno en Roncesvalles (13) con la consabida muerte del joven paladín Roldán, héroe fran

cés de las epopeyas épicas. En esta defensa de España va a participar todo el pueblo astur-leonés pero el protagonista de la victoria final y decisiva va a ser Bernardo, sobrino del rey español (14).

El tema de Bernardo que estudiamos, mereció la atención de Menéndez Pelayo (15) y, al respecto, Crawford hace un juicio muy significativo al afirmar que "la historia de Bernardo del Carpio es un curioso ejemplo de cómo una antigua historia cambia bajo las peculiares exigencias de una nación" (16). En efecto, la literatura épica francesa buscó para su Chanson de Roland a un héroe muerto en trágicas circunstancias en Roncesvalles, pero como este tema no favorecía el orgullo y valor del pueblo español, nuestra tradición utilizó este asunto pero ligándolo a una leyenda típicamente española: la del joven Bernardo del Carpio que se convierte así en el anti-Roldán.

Todas las noticias que han llegado hasta nosotros referentes a la batalla de Roncesvalles proceden de dos fuentes distintas: una de origen árabe, en cuanto que este pueblo tuvo también su participación en la batalla, y otra de origen francés. Aunque casi siempre se respetan las líneas generales de la historia, cada pueblo enfoca el tema de la manera que más le conviene: la derrota de Carlomagno está siempre presente, pero

mientras en unas versiones son los árabes los vencedores, en otras el noble y engañado ejército francés es derrotado por los vascones a causa de la traición de Ganelón.

Si en estos primeros momentos, siglo XI y XII, ya se encuentran numerosas refundiciones, no es de extrañar que el tema sufra variantes al entrar en contacto con la cultura española, que se fijará, casi exclusivamente, en la épica francesa que penetró con facilidad, a partir del siglo XII, por el camino de Santiago (17). De esta época y forjada en esta ciudad gallega se encuentra la Crónica de Turpín que sigue fielmente la leyenda franca; pero poco a poco va desarrollándose una especie de nacionalismo que rechaza la versión francesa y que obliga a los juglares a españolizar la leyenda y a cambiar al héroe central, que antes era Orlando, por otro magnífico personaje descendiente de Alfonso II el Casto.

Bernardo del Carpio forma parte como el Cid (18) como Pelayo, como don Rodrigo o Fernán González, del grupo de héroes míticos medievales que protagonizan el ciclo literario de los cantares de gesta, de los romances o de los poemas épicos posteriores, pero tampoco en este caso la tradición es única y aunque en ella confluyen principalmente dos leyendas, la historia más exten-

dida hace derivar a Bernardo del fruto de unas relaciones ilícitas o de un matrimonio secreto del conde de Saldaña y de la hermana de don Alfonso. El rey castiga y encarcela a los amantes pero, pasando el tiempo y viendo la gallardía y audacia de su sobrino, le nombra heredero del reino de Asturias y León olvidando su ilegal nacimiento. Suárez de Figueroa añade aún otro dato más: cuando Bernardo conoce su verdadero origen y la incomprensión del rey con sus padres, le niega su apoyo para luchar contra Carlomagno hasta que comprende que su pueblo le necesita y acepta la jefatura del ejército mixto formado por leoneses, musulmanes y un batallón de ingleses que desembarca en las costas gallegas al mando de Ricardo.

La leyenda medieval sobre Bernardo sigue por sus propios cauces y forma parte de la Crónica General de Alfonso X el Sabio que utilizó para su redacción definitiva la prosificación de numerosos cantares de gesta. Los escritores épicos posteriores o los dramaturgos, seguirán las líneas marcadas por la crónica alfonsina que titula esta parte como Estoria de Bernaldo (19), y que sufrirá toda una serie de refundiciones según avanza la Edad Media.

La mayoría de los historiadores del siglo XVI no dudan de la existencia histórica de este personaje si

bien están convencidos, como Ambrosio de Morales, de que muchas "de las cosas que dél en particular se cuentan, son fabulosas y sin fundamento de verdad". Paulatinamente esta teoría va prevaleciendo y Bernardo desaparece como personaje real e histórico para convertirse en un auténtico mito literario de la tradición castellana. Abundan en el siglo XVI una serie de poemas épicos que, siguiendo la tradición ariostesca y los libros de caballerías tratan el tema de la derrota francesa en Roncesvalle para terminar con la muerte de Orlando en manos del valiente Bernardo sin que nada tenga que ver la traición de Ganelón (20).

En el siglo XVII perdura todavía esta línea temática y entre las obras escritas pueden destacarse dos poemas épicos, -el de Suárez de Figueroa (Madrid, 1612) y el Bernardo de Valbuena publicado en 1624 (21)- y dos comedias de Lope Las mocedades de Bernardo del Carpio y El casamiento en la muerte. Todas estas obras funden elementos de la Crónica General, de los cantares de gesta y de romances del ciclo carolingio de tradición típicamente española, pero no se parecen una a otra más que en el tema central que utilizan, ya que cada autor sigue su propia línea (22).

A través de esta trayectoria hemos visto la transformación de un tema tradicionalmente francés hacia otro

típicamente hispano, ya que, aunque prácticamente se conservan todos los personajes del mundo cortesano carolingio (Carlomagno, Roldán-Orlando, el mago Malgesí, el traidor Ganelón...), todos pasan a un segundo plano y sólo se convierten en figuras esenciales de la acción para realzar aún más la dinastía real castellana o a sus héroes. Así se transforman en manos de Figueroa:

- a) Se nos habla del rey francés, el gran emperador Carlomagno, que conquistó con su poderoso ejército media Europa pero que, al comenzar la batalla con Alfonso II, siente miedo por primera vez en su vida y teme ser derrotado por el ejército leonés.
- b) El "arrogante Orlando" del libro I que derrocha altivez al declarar la guerra y que es tratado con gran respeto a lo largo de todo el poema, es vencido limpiamente en el libro XIV por Bernardo después de un combate durísimo en el que el español también resulta herido pero victorioso.
- c) El propio Mago Malgesí que siempre auguró la victoria de Carlomagno, advierte a su emperador en el libro V que se acercan malos momentos para el ejército francés. Y aún Figueroa pone en su boca la historia de las grandes hazañas de los castellanos y la leyenda que rodea a Bernardo del Carpio.

d) No puede faltar en el poema la aparición de Ganelón quien, después de discutir con Orlando, decide traicionarle y contar a Bernardo, jefe supremo del ejército enemigo, todos los proyectos planeados en campo francés. Pero, naturalmente, el héroe español no puede aprovecharse de esta traición y no sólo no escucha sus palabras, sino que caballerosamente advierte a Carlomagno en una carta del engaño maquinado por uno de los suyos (23).

C) Bernardo del Carpio y su discutida realidad histórica.

Intimamente unida a la tradición existente en España sobre Bernardo del Carpio, aparece una vertiente opuesta que niega totalmente la existencia de este personaje junto al del otro gran héroe medieval: el Cid. A pesar de que, en general, son más abundantes las teorías en favor de estos héroes, no faltaron detractores de las mismas como puede verse, además de la cita antes mencionada de Ambrosio de Morales, en los Preliminares de una breve e incompleta obra en prosa de Quevedo titulada también España defendida... y que más adelante comentaré brevemente en lo que respecta a la identidad de título con el poema figueroniano.

En lo que Quevedo titula Ocasión y causas del libro, el autor se propone defender a España de las acusaciones de todo tipo que le dirigen los extranjeros y, por imitación a éstos, también de los mismos españoles. Una de las defensas encarnizadas que hace es contra los que escribieron "quizá por lisonjeales [a los extranjeros], que no había habido Cid" y continúa: "y al revés de los griegos, alemanes y franceses que hacen de sus mentiras y sueños verdades, él hizo de nuestras verdades mentiras, y se atrevió a contradecir papeles, historias y tradiciones y sepulcros con sólo su incredulidad, que suele ser la autoridad más poderosa para con los porfiados". Que estas palabras se refieren también al héroe protagonista de Suárez de Figueroa, es evidente como puede leerse unas líneas más abajo: "... pero hay quien... está haciendo fábula a Bernardo, y escribe que fue cuento y que no le hubo; cosa con que, por lo menos, callarán los extranjeros, pues los propios no los dejan qué decir".

En su desaforada defensa de todas las más puras tradiciones hispanas, Quevedo no comprende que sean los mismos españoles los que echen tierra sobre su héroes y se erige en defensor de ellos diciendo: "Demos que se halle un libro u dos u tres que digan que no hubo Cid ni Bernardo. ¿Por qué causa han de ser creídos antes que los muchos que dicen que los hubo?" (24).

Estas citas sirven para demostrar la polémica existente en tiempos de Figueroa sobre la existencia o no de su protagonista, pero en el fondo, el escritor vallisoletano no entra en esta polémica y lo erige como personaje central de su narración sin entrar en mayores problemas.

3.- DIVERSIDAD DE ELEMENTOS EN LA ESPAÑA DEFENDIDA.

Con la exposición del argumento se han visto las directrices más destacadas que aparecen en la acción principal de la España defendida. Pero como es frecuente en el género épico, esta acción central no es la única y con ella se integran una serie de elementos diferentes que, aunque a veces parezcan distraer la atención del lector, configuran la totalidad de la obra y le dan, junto a una consistencia mayor, más personalidad y colorido.

Ya que es muy difícil hablar de originalidad dentro de la poesía épica porque los cultivadores del género manejan unos moldes y unos tópicos de todos conocidos, es precisamente ese pluritematismo o conjunto de episodios ajenos a la historia global, el que, en cierta manera, delimita la personalidad del autor y perfila su calidad poética: por qué se eligen esos determinados episodios, por qué se incluyen en un momento deter-

minado de la acción, porqué se transforman o porqué se interpretan de esa manera concreta, ... son muchos de los porqués que van ligados a esa "cierta originalidad" de todo escritor.

Las distintas materias que pueden rastrearse en esta obra de Suárez de Figueroa podrían clasificarse (25) así:

A) Elementos históricos: siguiendo la tradición y la preceptiva defendida por Tasso (26), la materia histórica, ni muy lejana ni muy próxima, es la base fundamental de la España defendida. Sin embargo, el poeta no se siente excesivamente ligado a esta verdad histórica y libremente la modifica, teniendo en cuenta que el gran maestro del género había autorizado introducir elementos inventados y fingidos (27).

a) Hechos anteriores y contemporáneos a la acción del poema: se recuerda el descubrimiento del sepulcro del apóstol Santiago llevado a cabo en el reinado de Alfonso II ya que al hablar de Galicia se la considera el "dichoso albergue del Patrón de España" (II, fol. 31 v.); se cuenta la historia de España desde que, por el pecado de Rodrigo, entraron los árabes en la península (III); el mago Malgesi cuenta a Carlomagno las grandes hazañas de los castellanos (V); Ricardo, sobri

no del rey Eduardo de Inglaterra y aliado de los asturianos, cuenta las luchas que su país sostuvo con los franceses y por eso decide ayudar a los leoneses (VII)

b) Hechos de historia posterior: A Figueroa le suele gustar bastante introducir en sus narraciones situaciones históricas que en el momento en el que se cuenta la acción todavía no han sucedido pero que en la realidad, son de todos conocidas (28): así se muestra a Alfonso II toda la dinastía real castellana que le seguirá, profetizándole todos los éxitos de la historia bélica hasta llegar a la figura de Felipe IV, época del poeta, punto en el que Figueroa no podía seguir con sus "profesías" (III); Malgesí habla de los descendientes de Bernardo del Carpio, gran héroe del poema (V) (29); se habla de América y de su descubrimiento (V).

B) Elementos legendarios de la tradición española: la leyenda de Bernardo del Carpio (V); el tributo de las cien doncellas y el origen del apellido Figueroa (XI) (30).

C) Elementos conocidos de la tradición caballeresca: Marfisa, hermana de Rugero, desafía a Ricardo pero en él combate queda al descubierto su rubia cabellera larga y el inglés se enamora de ella (IX) (31); historia engañosa de Zayra, sobrino del rey moro, que siem-

bra el desconcierto entre los caballeros franceses (X); diversas historias de amor: Bernardo y Elvira (VI), Ricardo e Isabela (VII), Rugero y Bradamante (IX)...; Elvira, desesperada por no tener noticias de Bernardo, se viste de hombre y además de salvar a los caballeros franceses de las astucias de los árabes, participa con sus armas en la batalla definitiva (XII); batalla final entre Bernardo y Orlando (XIV).

D) Elementos bélicos: como en los libros de caballerías, que son sin duda la base fundamental de la épica, los pasajes guerreros ocupan un lugar destacado en todos estos poemas. En la España defendida, aunque la preparación de los ejércitos está presente desde los primeros libros, el enfrentamiento bélico no se da hasta el libro octavo. Figueroa sigue en este aspecto muy de cerca la tradición de poetas anteriores (32):

a) Preparación previa de los ejércitos: desfile de tropas (VIII); arengas de los jefes a sus soldados respectivos (XIII) (33); descripción espectacular de los dos ejércitos y así la victoria final de los leoneses destacará más (XIII).

b) Choques armados entre grandes masas: durísimos enfrentamientos cuerpo a cuerpo y descripción cruda pero bellísima de cómo muchos caen muertos y despedazados (XIII); a veces los combates entre

grupos pequeños son tan espectaculares que el resto de los soldados se para a mirarlos (XIII); el ejército moro ha quedado destrozado y así no se podrá llevar a cabo las maquinaciones que pretendía el rey Marsilio (XIII).

c) Choques individuales entre los héroes más conocidos y destacados de la acción: lucha entre Ricardo y Beltrán hasta que éste muere (VIII); entre Ricardo y Marfisa hasta que el caballero descubre que se trata de una bellísima mujer de la que inmediatamente se enamora (IX); y finalmente, el enfrentamiento definitivo entre los jefes supremos de los dos ejércitos: Bernardo y Orlando que muere en manos de su también herido contrincante (XIV)

d) Honras fúnebres por héroes muertos: en el campo francés se pide una tregua para rendir grandes honores a Beltrán, el primer caído (IX) a quien otros muchos guerreros quieren vengar.

E) Elementos imaginativos: siguiendo sobretodo la tradición religiosa y contrarreformista que preocupaba a Tasso (34), Suárez de Figueroa hace prevalecer lo religioso cristiano a toda la amalgama de elementos mitológicos, alegóricos o fantásticos (35) que debían tener cabida en los poemas de épica culta. En este sentido debe de interpretarse la justificación que nuestro autor pone en los preliminares de la edición de 1644 de su poe

ma épico: "Protéstase el autor deste Poema ser palabras de ornato poético Hado, Caso, Fortuna, Suerte y semejantes, puestó que todo lo que en él se contiene, lo designa y pone debaxo la corrección y censura de la Santa Iglesia Católica Romana, verdadera Madre del más sano sentido".

Dentro de estos pasajes imaginativos puede hacerse otra nueva clasificación:

a) Elementos religioso-alegóricos: descripción del Infierno aprovechando la reunión de demonios presidida por Plutón (III). Dentro de la completa simetría en la que se mueve el poema épico, las fuerzas celestiales ayudan al ejército cristiano mientras que las infernales ayudan a los paganos. En la España defendida también se da este paralelismo pero con la originalidad de que los árabes son aliados de los leoneses en contra del ejército francés que se presenta sin ninguna ayuda de ultratumba. En esta presentación del infierno completamente pagana no puede faltar el recuerdo a la "tremenda Dite" (fol. 41 r.) y a "las mazmorras del Cocito" y Flegetonte (fol. 42 v.) De la descripción del paraíso (36) se encarga Beltrán, el primer guerrero francés muerto, que ante la inmensa alegría de Carlomagno comienza a explicar cómo es la gloria con una serie de situaciones semejantes a la

Divina Commedia dantesca (X).

b) Elementos mágicos: Siguiendo la tradición de la poesía latina el mundo mágico pasa a la épica, pero como ocurrirá también en otros campos, Figueroa es más moderado y parco que otros poetas de este género. En él estará también presente la figura del mago Malgesi, como colaborador de Carlomagno, pero su poder no será tan grande como para "detener o alterar el curso de la naturaleza", sino para ver el pasado y el futuro y predecir los malos momentos que se acercan para su rey (V). Lo mágico en Figueroa será casi sinónimo de incomprensible y así se cuenta una extraña historia: un soldado francés, siguiendo a una garza, penetra en una misteriosa cueva, llena de alimañas, de donde recoge un libro escrito en árabe que, según una mágica voz le ordena, deberá entregar de inmediato a Carlomagno (V); la cueva se cierra convirtiéndose en roca y, según Malgesi, encargado de traducir el libro, todos son augurios nefastos de la inminente derrota.

c) Los sueños y apariciones de ultratumba a personajes del poema: con el sentido partidista que domina en la narración, las visiones de la España defendida anuncian la victoria al ejército leonés (aparición de la Castidad a Alfonso II (III) y sueño de un soldado en el que cien ángeles-doncellas

profetizan la victoria castellana (XI)); engañan a los moros para crear el desconcierto en sus tropas (la furia infernal Alecto se presenta en sueños al rey Marsilio, bajo la forma de su padre Abdaba, y le aconseja que en un primer momento colabore con los cristianos, para que, una vez vencidos los franceses, invadan el reino de Alfonso II (V)); o advierten a los franceses de su próxima derrota (aparición de Beltrán a Carlomagno (X)).

d) Visión de un muerto: íntimamente ligado con el apartado anterior y con un sentido profético indudable, puede considerarse la aparición de Beltrán herido de muerte en el primer enfrentamiento bélico, a Carlomagno que, en sueños, trata en vano de abrazar (37) a su apreciado soldado (X) (38).

e) Elementos mitológicos: el mundo renacentista y barroco donde se mueven los poetas épicos es muy propicio a las alusiones de tipo mitológico que demostraban el conocimiento de las diversas leyendas. Figueroa, que siempre estuvo muy preocupado porque sus obras tuvieron un profundo fondo religioso, no se deja llevar demasiado por el tema pero no puede evitar la invocación inicial y casi obligada a las Musas (I), la descripción del Infierno con sus monstruos y figuras mitológicas (III), la cita al Hipogrifo (IV), la presencia de la furia Alecto (V).

f) Alusión a las horas en las que se lleva a cabo la acción: También siguiendo una tradición clásica que puede remontarse a Homero y Virgilio, la

poesía épica utiliza alusiones horarias que casi siempre se van a centrar en el amanecer y el anochecer (39). Figueroa también utiliza este tópico y así el final de los libros I y VI coinciden con la caída de la tarde; el recuerdo a las horas del amanecer será más impreciso: comienzo del libro VIII (fol. 127 v.), mediado el libro IX (fol. 151 r.) y final del libro X (fol. 179 v.)

F) Elementos pastoriles y cinegéticos: Convivien do entre los escritores de esta época el gusto por la poesía pastoril y épica, no pueden faltar en este género algunas alusiones al mágico mundo de los pastores: descripción del arcádico lugar que Ricardo encuentra al desembarcar en las costas gallegas y el diálogo que el inglés entabla con el pastor Damón, que encarna, como se sabe, al propio Figueroa y que le cuenta su vida como cortesano y como pastor (II). El elemento cinegético está presente en la descripción minuciosa de una cacería en la que Bernardo participa y de la tremenda lucha que sostiene con un jabalí (I); recuerdo a Diana y a lo que la diosa simboliza (II).

G) Elementos geográficos: además de la alusión al

descubrimiento de América (V), se hace una minuciosa y larga descripción de las provincias españolas (comienzo del libro VI).

= = = = =

Todos estos temas, aparentemente tan diversos, forman entre sí una amalgama imprescindible en el conjunto global de la España defendida, así como en el resto de los poemas épicos del momento. Las teorías de López Prínciano apoyaban la inclusión de estos temas adicionales y así hace decir a Fadrique en la epístola undécima: "si se quitan los episodios a la fábula, quedará muy seca y, al fin, quedará historia y no poema... o quedará muy seco el poema de episodios" (40).

4.- DESCRIPCION DE LAS EDICIONES DEL POEMA.

Del único poema épico que escribió Suárez de Figueroa, se conocen seguras dos ediciones: la primera de 1612 publicada en Madrid por Juan de la Cuesta y la otra aparecida en Nápoles en 1644, que se presenta, sin embargo, como "quinta impresión" (41). No debemos creer, como hace Salvá, en estas afirmaciones de la portada, ya que la mayoría de las veces corresponden a una trampa publicitaria del editor en la que el propio autor ni participa. En efecto, Don Pedro Salvá al hacer el

Catálogo de su biblioteca habla de la España defendida y al llegar a la edición de 1644 añade ingenuamente:

"No he visto ni encuentro mención en autor alguno del lugar y año de publicación de la segunda, tercera o cuarta ediciones de la presente obra; por lo mismo ignoro si fue únicamente en esta quinta en la que el autor hizo las variaciones y adiciones que observo en ella respecto a la primera" (42).

Son varios los críticos que mencionan el hecho de que en la edición napolitana se incorporan nuevas estrofas, pero lo que nadie ha hecho hasta este momento es comprobar cuántas y cuáles son las octavas añadidas, suprimidas o transformadas y ver la fisonomía peculiar que presenta la nueva redacción frente a la primera.

Para ver con mayor claridad los cambios más importantes entre ambas impresiones, se podría hablar de los preliminares y del texto propiamente dicho.

A) Preliminares.

Los preliminares están todos fechados en 1612, fecha de aparición de la obra y constan de las partes de rigor; comienzan con la Tassa, Fe de erratas y la Suma de Privilegio. Siguen después dos aprobaciones; una

de Fray Alonso Remón (43) del convento de los mercedarios ("... está tan ingeniosa y eruditamente escrito, tan deventado el verso, la materia tan suave y la ocasión del sujeto tan en honra de nuestra nación...") y otra de Lope de Vega (44) que después será uno de los numerosos enemigos de Figueroa. La aprobación de Lope en abril de 1612, es, como todas, bastante elogiosa "... Es lección agradable, en estilo grandemente favorecido de la naturaleza y del arte. Muestra erudición copiosa y desseo de la honra de nuestra nación...".

Como es habitual en las obras ^(por Figueroa) escritas durante esta época, la España defendida está dedicada a don Juan-Andrés Hurtado de Mendoza, quinto Marqués de Cañete, dedicatoria que desaparece en la edición posterior de 1644.

Terminan los preliminares con un prólogo, no excesivamente extenso, en el que, como ocurre en la poesía épica, se justifica el tema elegido y las fuentes en las que se ha basado el poeta con un recuerdo afectuoso hacia Tasso "Príncipe de la Poesía Heroica".

La edición napolitana de 1644, que como ya he adelantado no debe considerarse como "quinta impresión" tal y como aparece en la portada, cambia el formato del libro y comienza con un Prólogo mucho más extenso. La

idea primitiva se conserva e incluso empieza de la misma manera, pero Figueroa parece dar a entender que su obra ha sido duramente criticada y se propone hacer una encarnizada defensa de su trabajo frente a "los idiotas opuestos a toda erudición", que "... por no ceder, que por no aprender o por escaparse de aplaudir, despiden de sí [el incapaz] péssimos olores de murmuración".

Al prólogo sigue lo que se titula Argumento del poema, elemento bastante frecuente en la gran mayoría de los poemas épicos que, sin embargo, Figueroa no había puesto en su primera edición. Las aprobaciones y la licencia de privilegio son las mismas descritas anteriormente, conservando la fecha de 1612.

Sigue en último lugar un testamento literario de catorce obras (45) en el que se citan cinco que, o bien Figueroa no escribió nunca, o bien jamás fueron publicadas y se perdió el manuscrito. Lo cierto es que no han llegado hasta nosotros y no podemos considerarlas seguras dentro de la confusa bibliografía figueroniana.

Como se ha podido ver, falta en esta reedición de la obra la dedicatoria al Marqués de Cañete que también era recordado en una elogiosa octava incluida en el texto (46). En la redacción definitiva de la España

defendida en la que se añaden nada menos que 71 octavas, desaparece precisamente esta estrofa junto a la dedicatoria, demostrando el recuerdo poco grato que Figuerroa guardaba de su Mecenaz.

B) Texto..

En líneas generales la reedición de la España defendida conserva su estructura original y ninguna de las nuevas estrofas añade argumentaciones a la narración; lo que sí hace es corregir, perfilar y perfeccionar el texto con nuevos elementos lingüísticos y formales, que demuestran la actitud cuidada del autor.

Para una mayor claridad voy a clasificar las alteraciones más importantes que se observan entre los dos textos para que sea más fácil su localización. Como la edición de 1644 es la que presenta más variaciones, siempre partiré de ella para su confrontación con la primera.

Los cambios más significativos los ordeno de la siguiente manera:

- a) Estrofas añadidas
- b) Estrofas eliminadas
- c) Estrofas cambiadas o sustituidas por otras

- d) Cambio de algunos elementos en versos iniciales seguidos conservando la rima y las palabras rima.
- e) Cambio de versos finales seguidos
- f) Cambio de versos aislados conservando la rima
- g) Cambio del orden de los versos conservando la rima.
- h) Cambio de texto y rima conservando el sentido y el lugar en el poema.

a) Estrofas añadidas.

En la edición napolitana de 1644 nos encontramos con 71 nuevas octavas que representan un aumento de poco más del 5% respecto a la primera redacción y es tán añadidas de la siguiente manera:

<u>1612</u>			<u>1644</u>		
Libro 1º		88	Libro 1º		87
" 2º		95	" 2º		110
" 3º		102	" 3º		104
" 4º		103	" 4º		107
" 5º		93	" 5º		95
" 6º		115	" 6º		122
" 7º		100	" 7º		101
" 8º		110	" 8º		111

Libro	9º	99
"	10º	108
"	11º	92
"	12º	91
"	13º	118
"	14º	100
		<hr/>
		1.414

Libro	9º	104
"	10º	114
"	11º	95
"	12º	95
"	13º	131
"	14º	106
		<hr/>
		1.482

Este esquema representa lo siguiente (siempre partiendo de la edición del 44 como referencia):

Libro 1º: SUPRIME la octava 3 (fol. 9 v.)

Libro 2º: SUPRIME dos octavas: la 66 (fol. 35 r.) y la 83 (fol. 37 v.) y AÑADE 17: la nº 1 (p. 31); la 12 (p. 34); la 14 (p. 35); la 24 (p. 38); la 52 y 54 (p. 48); la 56 (p. 49); las nº 73, 74 y 75 (p. 55); la 80 (p. 57); la 93 (p. 61); la 95 y 96 (p. 72); la 99 (p. 73); la 103 y 104 (p. 65);

Como añade diecisiete nuevas y suprime dos, tenemos quince estrofas de diferencia.

Libro 3º: AÑADE 2: la nº 88 (p. 97) y la 97 (p. 100).

Libro 4º: AÑADE 4: la nº 9 (p. 105); la 39 (p. 115); la 84 (p. 124 (errata por 130)) y 87 (p. 121= errata por 131).

- Libro 5º: AÑADE 2: la nº 21 (p. 145) y nº 22 (p. 146).
- Libro 6º: CAMBIA 1: la nº 78 (p. 196) ocupa el lugar de la nº 77 (fol. 103); y AÑADE 7: la nº 31 (p. 181); la nº 81 (p. 197); la 84 (p. 198); las nºs 86, 87 y 88 (p. 199-200); nº 90 (p. 200).
- Libro 7º: AÑADE 1: la nº 49 (p. 228).
- Libro 8º: AÑADE 1: la nº 21 (p.252).
- Libro 9º: CAMBIA 2: la nº 5 (p. 284) ocupa el lugar de la nº 5 (fol. 145 v.) y la nº 83 (p. 310) ocupa el de la nº 78 (fol. 158 r.) y AÑADE 5: la nº 66 (p. 304); las nºs. 70, 71 y 72 (p. 306); y la 88 (p. 312).
- Libro 10º: AÑADE 6: La nº 3 (p. 318); la 7 (p. 320); la nº 20 (p. 324); la 103 (p. 352); la 107 (p. 353) y la nº 110 (p. 354).
- Libro 11º: AÑADE 3: las nºs 11, 12 y 13 (p. 359-360).
- Libro 12º: AÑADE 4: la nº 18 (p. 393); nº 22 (p. 395); la 62 (p. 408) y la 75 (p. 412).
- Libro 13º: AÑADE 13: la 29 (p. 429); la 39 (p. 432); la 43 (p. 434); las 57 y 58 (p. 438-439); la 60 (p. 439); la 73 (p. 444); la 89 (p. 449); la 98 (p. 452); la 106 (p. 455); la 119 (p. 459); la 122 (p.460) y la 128 (p. 462).

Libro 14º: AÑADE 6: la nº 18 (p. 469); la 51 (p. 480);
la 53 (p. 481); la 61 (p. 484) y las 100 y
101 (p. 497).

Este recuento me sirvió también para aclarar un pequeño punto que no comprendía de la edición de 1644. En el ejemplar de dicha edición que manejé en la Biblioteca Nacional de Madrid (sig. U. 2627) aparecía, al final del libro decimocuarto después de la octava 106 y antes de la palabra "fin", un pequeño número manuscrito en tinta negra junto a una frase también manuscrita: "1490". Y más abajo "Acavé de dar este libro en Roma a 14 de nobiembre de 1644 años". La frase sirve para aclarar algo muy importante de la biografía de Figueroa y su explicación corresponde, por lo tanto, a otro lugar de este trabajo. Pero ¿Qué significaba el número? Nadie, que yo sepa, se ha fijado en esta nota de la pág. 499, y a mí, me llamó poderosamente la atención. Una fecha quedaba automáticamente descartada por razones obvias, y entonces pensé que podía ser el resultado de una suma de diversas cifras. Sumé entonces las estrofas de la obra que daban como resultado 1.482 octavas, y, aunque la cifra ya se acercaba al número en cuestión, no coincidía y, por lo tanto, también tuve que descartarla. Fue entonces cuando me fijé que en la edición se encontraban numerosas erratas en la numeración de las páginas y que, por lo tanto, también podían localizarse errores en la numeración de las estrofas. Y efectivamente

tivamente, el resultado fue positivo y no muy difícil ya que en esta edición de la España defendida, las estrofas vienen numeradas de imprenta al comienzo de cada libro. Comprobé que había confusión en algunos libros (47) pero las erratas que afectaban al resultado de la suma final estaban en el Libro III y V. En el tercero, frente a las 104 octavas reales que componen el canto, el editor pone, por confusión 102 (48), mientras que en el libro 5º ocurre el fenómeno contrario: en la imprenta ponen 105 cuando, en realidad, hay 95 estrofas en el texto.

Por tanto, si sumamos los números correspondientes a las estrofas, no las que en realidad son sino como constan en el libro, obtenemos la misma cifra que a parecía en la página 499: $87 + 110 + 102 + 107 + 105 + 122 + 101 + 111 + 104 + 114 + 95 + 95 + 131 + 106 = 1.490$.

Como no han sido nunca señaladas, incluyo en el Apéndice final de la Tesis estas 71 nuevas octavas que dan mayor colorido a la definitiva redacción de la España defendida y que pueden ser de utilidad para una confrontación entre ambas ediciones.

b) Estrofas eliminadas.

Aunque, como hemos visto en el cuadro anterior

son tres las estrofas que aparentemente se suprimen en la posterior edición de la obra (una en el libro I y dos en el II), sólo entraría en este apartado la nº 3 del libro I (fol. 9 v.), puesto que las otras dos son sustituidas.

La octava que desaparece (49) es la dedicada a Juan Andrés Hurtado de Mendoza en la que también se aludía, indirectamente, a su padre Don García cantado en los Hechos... del propio Figueroa. Como ya he señalado, también se elimina la dedicatoria inicial al mismo personaje (50).

c) Estrofas cambiadas o sustituidas por otras.

En el texto de la nueva redacción, que, como veremos, presenta además de las 71 nuevas octavas una serie de cambios parciales, hay cinco estrofas que cambian completamente su texto pero sustituyendo a otras tantas de la primera edición. Estos son sus cambios:

	<u>1612</u>	<u>1644</u>
1.	Libro II, octava 66 (fol. 35 r.)	en vez de nº 73, 74 y 75 (p. 55)
2.	" II, " 83 (fol. 37 v.)	" " " nº 93 (p. 61)
3.	" VI, " 77 (fol. 103 r.)	" " " nº 78 (p. 196)
4.	" IX, " 5 (fol. 145 v.)	" " " nº 5 (p. 284)
5.	" IX, " 78 (fol. 158 r.)	" " " nº 83 (p. 310).

Estas cinco estrofas están incluidas en el Apén dice final.

d) Cambio de algunos elementos en versos iniciales seguidos.

Este apartado, junto al del cambio de los versos finales, sería de los más numerosos en ejemplos. En este tipo de estrofas Figueroa conserva en un alto porcentaje no sólo la misma rima consonante, sino incluso la misma "palabra-rima" con lo cual el recuerdo y la dependencia de la primitiva redacción es mucho más fuerte.

Teniendo en cuenta que casi todas las octavas sufren alguna alteración, se pone, a modo de ejemplo, la siguiente:

"Mas pongamos que en paz dexe tu tierra	Mas supongo que en paz deje tu tierra
(aunque será impossible) el nuevo Augusto,	que imposible será, mi nuevo Augusto
en no cumplir lo prometido yerra	
tu ley; y se desvía de lo justo:	
faltaráte el aliento, y cisma y guerra	
al punto brotará del cetro el gusto;	
querrá mandar, querrá reinar cualquiera	
tal sosiego y tal bien tu reino espera.	

(1612, I, nº 19, fol. 12 r.)

(1644, I, 18)

e) Cambio de versos finales seguidos.

En la mayoría de este tipo de ejemplos, los dos últimos versos que forman el pareado, cambian completamente, si no el sentido, al menos toda la estructura anterior y, por supuesto, también la rima sufre algunas variaciones:

"Ya del sitio cerril las secas faldas	
que eran antes inútiles lade- ras	
revestidas de tierras esmeral- das	
de corrientes cristales son riberas;	de sonoros cristales son riberas;
ya de la madre antigua las es- paldas	
compiten en beldad con las es- feras:	
ya parecen las guijas en las fuentes	perlas la peña, el campo olores suda
no guijas sino perlas transpa- rentes"	del pululante abril ya pompa muda".
(1612, II, nº 1, fol. 24 r.)	(1644, II, nº 2, pág. 31)

f) Cambio de versos aislados.

Son bastante numerosos los ejemplos de este tipo y o bien conserva la rima e, incluso, la palabra rima:

"No sabrá (con pasión) el Asturiano juzgar lo que el derecho determina: dará muerte un hermano al otro hermano que cada cual al interés inclina. León, en vez de rey, tendrá tirano; y aun dirá (ponderando su ruina)	"No sabrá vacilante el Asturiano todo mortal al interés inclina: y dirá, ponderando su ruina,
Fue Alfonso el recto, Alfonso el que se ha visto ser defensor de la deidad de Cristo?"	
(1612, I, nº 20, fol. 12 v.)	(1644, I, 19, p.)

o cambia casi totalmente la estrofa en la segunda redac-
ción:

"Gran mayoral sirviendo su ga- nado apacenté cuydadoso y vigilan- te; mas dexome afligido y lastima- do quedar atrás en vez de yr de- lante: bien sabes tú ques laberinto el hado; y que a cualquier mortal es importante, quando discurre más y más en tiende	Argos segundo apacenté cuydadoso, mas mi zelo fiel quedó frus- tado, náufrago en mar de males proceloso y más con el solícito, forçoso dexar correr su dirección impia
---	---

(1612, II, , fol. 37v.) (1644, II, n^o 87, p. 60).

En una menor proporción se encuentran casos como este: se cambia el orden de los versos pero, siempre que se puede, se conserva la rima y, en ocasiones, las mismas palabras del final del verso:

(1612, II, nº 5, fol. 24 v.) (1644, II, nº 6, p. 32)

h) Cambio de texto y rima conservando el sentido y lugar en el poema.

Sólo en algunos casos se dan ejemplos de este tipo:

"Ya el tímido conejo que en la gruta	"Ya la impaciente fiera que en la gruta
se vio cercado del dilubio breve	se vio cercada del dilubio breve
la deja libre hasta mirar en juta	en conservar su ser pronta y astuta
la cama donde entró licor aleve:	para buscar sustento el pa so mueve.
alguna ya, más racional que bruta	Ya el pesado y undoso arnés permuta
solicita no poco, esparce y mueve	quien peleó, con otro enju to y leve;
con pico agarrador el alimen to	y ya para el combate veni- dero
poniéndole a secar al sol y al viento"	limpio de todo humor dexta el azero"

(1612, IX, nº 2, fol. 145 r) (1644, IX, nº 2, pág. 283)

=====

Y para terminar con este apartado dedicado a las ediciones, sólo resta aclarar un punto confuso relacionado con una posible impresión posterior de la España defendida. En efecto, junto a las ediciones conocidas de 1612 y 1644, que ya se han analizado con detenimien-

to, en los ficheros generales de la Biblioteca Nacional de Madrid consta una de 1655. Consultado el libro en cuestión me encontré con un ejemplar igual en formato y número de páginas con el de 1644 en el que se encuentran numerosas erratas: las de paginación se corresponden con las ya señaladas, pero faltan, además, muchas estrofas (por ejemplo, en el Libro IV se pasa de la 55 a la 79). Estas lagunas se deben, casi seguro, a la pérdida de cuadernillos o a la encuadernación sin ellos y que la edición es defectuosa puede verse, además, porque faltan todos los preliminares y el libro comienza directamente con el texto.

Teniendo en cuenta que el ejemplar carece de fecha tanto en la portada como en el colofón, que sus características principales coinciden con la edición mencionada y que es bastante improbable que exista una nueva impresión en el siglo XVII, lo más prudente es descartar categóricamente la existencia de esta edición de 1655, por lo menos hasta que aparezca el más mínimo indicio que pueda abrir alguna luz al respecto.

5.- LOS POEMAS HISTORICOS ESPAÑOLES Y SUS FORMAS.

Siguiendo fundamentalmente modelos italianos, el género épico alcanzó en España una difusión mucho mayor que en la Francia, Inglaterra o Portugal de la misma época (51). Pierce cree que "ha de haber relación entre los cauces por los que España invirtió sus energías espirituales y materiales y esas múltiples tentativas épicas de reflejar, rememorar y vivificar las empresas de la llamada época imperial" y lo que no se puede dudar es que "España tuvo una actividad extraordinaria en esas esferas de la vida pública que son, normalmente, tema y objeto de la épica" (52).

Lo que es cierto es que este género literario encontró rápidamente el apoyo de escritores y críticos y la total aceptación por parte del público al que iba dirigido. Aunque las alabanzas caen casi siempre dentro de la misma rutina, la opinión general coincide en afirmar, como Cervantes, que la calidad y perfección de los poemas españoles "pueden competir con los más famosos de Italia".

Para encuadrar el estudio de la España defendida dentro del género épico español, me centraré en las formas métricas que presentan estos poemas, en su distinta extensión y en los títulos de los mismos.

A) Métrica

a) La octava real.

Siguiendo la tradición de la poesía épica, Figueroa emplea la octava real, estrofa casi obligada en este género literario.

Como casi todos los metros cultos, la octava es de origen italiano, derivando precisamente de la "ottava rima". En el siglo XIV había sido utilizada por Boccaccio (el Filostrato), en el XV aparece en poetas que empiezan a preocuparse por lo épico, Pulci (el Morgan-te) y Boiardo (el Orlando innamorato), pero serán Ariosto (Orlando furioso) y Tasso (Gerusalemme liberata) los que en el siglo XVI consideren a esta estrofa como elemento esencial de los poemas heróicos.

La octava de tipo italiano, encuentra en España una gran aceptación dentro del siglo XVI. Boscán (Octava rima) y Garcilaso (Egloga Tercera) son los primeros que la incluyen en sus composiciones pero es, sobre todo, a mediados de siglo, cuando pasa a formar parte de los primeros poemas épicos (53) y se convierte en la estrofa por excelencia de la poesía narrativa, ya que sus ocho versos permiten generalmente la descripción que el poeta necesita dentro de la autonomía de la es-

trofa (54).

b) Otras formas métricas utilizadas por la épica.

En la poesía épica podemos hablar, sin embargo, de preferencia por la octava y no de forma única ya que junto a ella conviven otros metros y otras formas. En el estudio monográfico de Pierce, que abarca siglo y me dio de poemas españoles (aproximadamente de 1550 a 1700) de unos doscientos poemas reseñados, un 71,5% de poetas prefieren la octava pero aparecen también las más varia das formas como puede verse en el siguiente cuadro:

Octavas	143	poemas
Quintillas	8	"
Verso suelto	7	"
Décimas	4	"
Romances	3	"
Tercetos	3	"
Octavas y otros metros	3	"
Redondillas	2	"
Silvas	2	"
Cuartetas	2	"
Verso suelto y tercetos	1	poema
Cuartetos	1	"
Varios metros mezclados	1	"
Estancias	1	"
Prosa y verso	1	"

Aunque, cómo puede verse, las vacilaciones son muchas incluso en el número de sílabas (endecasílabos, octosílabos, heptasílabos, e incluso la aparición de prosa), la épica española prefiere la forma clásica tradicional con alguna excepción significativa en la que el poeta, conscientemente, se rebela de esa rutina y utiliza una forma hispana como puede ser el romance, la redondilla o la quintilla (55).

c) La forma poética de la "España defendida"

Figuerola utiliza, pues, la octava real que consta de ocho versos endecasílabos y que tiene esta rima: ABABABCC. Para evitar la monotonía en una obra bastante extensa (recuérdese que frente a las 1414 estrofas de la primera edición, la de 1644 ofrece un total de 1482), el autor juega con la distinta disposición de los versos sin variar, en cambio, la estructura general de la estrofa:

1.- La más frecuente es la que presenta la forma bimembre de la siguiente manera ABAB: ABCC, con una fuerte pausa rítmica visible también por la puntuación: punto, punto y coma o dos puntos:

"Ya en sus nuevos semblantes verdes bozos
y en pies y brazos generosos bríos,
las plantas ven, dando a la vista gozos,

sin eclipses de inviernos y de estíos:
cantos alternan dulces alborozos
Fenix renace el año y de los ríos
da franco, desatadas las corrientes
fragrantes guarniciones a las fuentes"

(ed. 1644, II, 1, p. 31)

2.- También es frecuente encontrar en la España
defendida esta distribución: ABAB:AB:CC

"No con tanta hinchazón, ni pompa tanta
con ojos mil el pájaro de Iuno
mueve por breves círculos la planta,
único en presunción, si en galas uno;
como una y otra la cerviz quebranta
con que se opone a Júpiter Neptuno;
vueltas para volar, las velas plumas
abriendo sendas y rasgando espumas".

(ed. 1644, II, 14, pág.35)

3.- Forma poco habitual en la poesía épica español
la es la distribución AB:AB:ABCC, que, sin embargo,
abunda en la obra de Figueroa:

"Las profundas cavernas retemblaron,
compelidas del ímpetu imperante;
y las puertas de Averno se encontraron,
rompiendo sus cerrojos de diamante:
con tan fiero espampido no aterraron

los furibundos rayos del Tonante
 en Flegra la terrible osada gente
 como el Herebo en sus entrañas siente"

(ed. 1644, III, 3, pág.

4.- Alternando con las anteriores y también frecuente es la abundancia de pausas finales en los versos pares que da como resultado este esquema en dísticos:

AB:AB:AB:CC

"Herido el pecho su virtud aplica
 la ques fecunda a casi estéril planta;
 y en tanto que una y otra se amplifica
 por participación más se adelante.
 Allí de fértil pompa aquella rica
 con ser ageno el natural levanta;
 y la discreta víd en otra parte
 con el olmo sus pámpanos reparte".

(ed. 1644, II, 99, pág. 73)

5.- Figueroa presenta todavía alguna variante como AB:AB:ABC:C, que no es del todo significativa ni abundante:

"En suma, guerra y paz teneis delante
 sepa cuál de las dos más os agrada?
 Guerra, (dixeron todos al instante)
 aquí la guerra sola es aceptada.

Apenas esto, quando el provocante
terció la capa y empuñó la espada
diziendo con mayor corage y brío:
Pues a guerra mortal os desafio"

(ed. 1644, I, 35, pág.)

B) Extensión de los poemas.

Si hasta ahora hemos visto que no hay una forma métrica única ni una monotemática, tampoco habrá entre los cultivadores del género épico una norma para la división en cantos o libros, ya que son varios los modelos que pueden seguirse:

Lucano:	10 cantos
Virgilio:	12 "
Tasso:	20 "
Homero:	24 "
Ariosto:	46 "

pero ni siquiera aceptados estos modelos se puede afirmar que los poetas épicos los sigan a rajatabla porque la longitud de los poemas es tan variable como el número de los mismos.

Figuerola es uno más de los que no respeta ninguna de las cifras tradicionales y entre los doce cantos de la Eneida virgiliana y los veinte de la Gerusalemme

liberata de Tásso, se inclina por los catorce libros (56). La España defendida guarda una proporción bastante justa entre la ridícula división en dos cantos, cuatro, cinco o seis y los poemas excesivamente extensos de 52, 55 o hasta la monstruosidad de 86 cantos en la obra de Luis Hernández Blasco.

El poema de Figueroa presenta en sus catorce libros 1.414 estrofas en su primera edición madrileña que son un total de 11.312 endecasílabos; estos se ven aumentados a 11.856 en la edición napolitana de 1644, al añadir 68 octavas más en la nueva redacción y corrección de la obra.

La España defendida tiene bastante presente las teorías poética dadas al respecto por López Pinciano que afirmaba que el conjunto general del poema épico, incluyendo el argumento central y los episodios adicionales, no debía ser excesivamente largo. Así López Pinciano hace decir a Fadrique en la epístola undécima de su Philosophía antigua poética: "Y, supuesto que el argumento o fábula deve ser breve según esto y según lo que Aristóteles también en el dicho lugar persuade, hará mal el que para la épica buscare historia larga, porque, alargada con la fábula, harán un argumento deforme de grande, el qual, si crece con los episodios, será inepto para la memoria de los hombres y, por con-

siguiente, mal entendido" (57).

C) Denominación de los poemas por sus autores.

Para estudiar la evolución del género narrativo es muy curioso observar los distintos nombres con los que los autores amplían el título de sus propias obras en la portada. Sin que se pueda hacer una perfecta clasificación, lo que sí se observa es una preferencia según va avanzando el tiempo: hasta la última década del siglo XVI los subtítulos son bastante imprecisos "historia", "parte" o "libro"; en cambio, a finales del mismo siglo y, sobre todo, en la primera mitad del XVII, se generaliza la denominación de "poema heroico" que partiendo de Tasso se extiende entre los imitadores españoles de la obra italiana como ocurrirá con Figueroa. Hay también una serie de variantes en el título ("epopeya trágica", "poema sacro", "poema castellano", "poema sagrado", "poema místico", "poema alegórico", "poema histórico", "poema trágico...") que, sin poder decirlo como norma general, se muestran más abundantes entre las obras publicadas tardíamente en el siglo XVII.

En el prólogo Figueroa vuelve a denominar a su España defendida como "poema" y pone como principal modelo del género a "Taso, príncipe de la poesía heroyca", con lo cual vemos repetido nuevamente el sintagma de

"poema heroico" que aparecía en la portada. En cambio, siguiendo también la norma más generalizada, en las aprobaciones (una de Fray Alonso Remón y otra de Lope de Vega), se habla genéricamente de "obra" con los tópicos y términos formulistas de que ésta no contiene "cosa en ofensa de nuestra fe y buenas costumbres".

D) El sintagma "España defendida" y los títulos de los poemas.

Otro tema que merece la pena tratar a la vista del título de la España defendida, es el estudio y análisis de este tipo de títulos, cortos y concisos, que combinan un sustantivo, propio o no, con una forma de adjetivo o de participio pasado con plena función adjetiva.

Como en otras ocasiones, los primeros en emplear este sintagma fueron los poetas italianos quienes, a partir de Matteo Maria Boiardo (Orlando innamorato, 1476-1482), de Ludovico Ariosto (Orlando furioso, 1532) y de Torquato Tasso (Gerusalemme liberata, 1575, o Gerusalemme conquistata, 1593), pasaron la moda a los poetas españoles a lo largo de más de dos siglos de poesía épica.

Como podrá verse en las obras que pondré a continuación, Suárez de Figueroa es uno más de los muchos

poetas que antes y después de él, utilizaron este tipo de sintagma en el título de sus poemas (58):

- 1.- Carlo famoso de Luys Capata (Valencia, 1566)
- 2.- Libro de Orlando determinado de Martín de Bolea y Castro (Lérida, 1578).
- 3.- Cortés valeroso, de Gabriel de Lasso de la Vega (Madrid, 1588).
- 4.- Arauco domado de Pedro de Oña (Madrid, 1596)
- 5.- El Peregrino Indiano de Antonio de Saavedra Guzmán (Madrid, 1599).
- 6.- El Purén indómito de Hernando Alvarez de Toledo (Mss de finales del XVI).
- 7.- Genealogía de la Toledana discreta de Eugenio Martínez (Alcalá de Henares, 1604).
- 8.- La Infanta coronada..., de Joan Soarez de Alarcón (Lisboa, 1606).
- 9.- España defendida, de Francisco de Quevedo (Madrid, 1609).
- 10.- Patrona de Madrid restituyda, de Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo (Madrid, 1609).
- 11.- Jerusalén conquistada de Lope de Vega (Madrid, 1609)
- 12.- Liga deshecha..., de Juan Mendez de Vasconcelos (Madrid, 1612).
- 13.- España defendida, de Cristóbal Suárez de Figueroa (Madrid, 1612).
- 14.- Hespaña libertada, de Bernarda Ferreira de Lacerda (Lisboa, 1618).

- 15.- Amaçona cristiana..., de Bartolomé de Segura (Valladolid, 1619).
- 16.- Monstruo español, de Miguel González de Cunedo (Orihuela, 1627).
- 17.- Corona trágica..., de Lope de Vega (Madrid, 1627)
- 18.- El Fernando o Sevilla restaurada, de Juan Antonio de Vera y Figueroa (Milán, 1632).
- 19.- El Sol vencido de Miguel de Silveira (Nápoles, 1639).
- 20.- Grandezas divinas..., de Francisco Durán Vivas (Madrid, 1643).
- 21.- Poema africano..., de Manuel Moreira Pita (Cádiz, 1643).
- 22.- Nápoles recuperada..., de Francisco de Borja (Zaragoza, 1651).
- 23.- Sansón Nazareno, de Antonio Henríquez Gómez (Ruan, 1656).
- 24.- México conquistada, de Juan Escóiquiz (1798).

6.- "ESPAÑA DEFENDIDA": ¿TÍTULO DE QUEVEDO O DE SUAREZ DE FIGUEROA?

Es curioso que a nadie le haya llamado la atención la absoluta identidad de títulos de dos obras que se localizan en Madrid con tres años escasos de diferencia. Me refiero a la España defendida de Francisco de Quevedo, cuyo manuscrito autógrafo aparece fechado el

20 de septiembre de 1609, y el poema épico de Figueroa del mismo título, cuya aprobación, de Fray Alonso Remón, es del 12 de febrero de 1612.

En este caso es obvio que Figueroa no es el primero en utilizar el título, ya empleado anteriormente por Quevedo. Sin embargo, antes de acusarle nuevamente de plagiarlo podemos aportar suficientes testimonios en su defensa: que se sepa, la obra de Quevedo no fue publicada por esos años y sólo se conoce de ella el manuscrito autógrafo que de la Biblioteca de las Cortes pasó a la Real Academia de la Historia donde actualmente se conserva. Por lo tanto, si es cierto que la obra incompleta quevediana no salió de la imprenta, Figueroa no tuvo porqué conocerla ni porqué tener noticias de ella, con lo que quedaría completamente libre de toda sospecha de usurpación de título.

Apenas tuve noticia de la España defendida y los tiempos de ahora, traté de encontrarla para así poder hacer un cotejo con la obra del vallisoletano, quizás influida por sus conocidos antecedentes literarios, no encontrando ninguna edición contemporánea del autor y sólo una de Selden Rose fechada en 1916, que publica el manuscrito tal como está en la Real Academia de la Historia (59). Selden Rose añade alguna breve nota, de simple aclaración textual, pero en su introducción no

Menciona incomprensiblemente la semejanza del título con la obra de Figueroa que tenía necesariamente que conocer por su edición de El Pasajero de dos años antes (60).

El paralelo que, por mi cuenta, estoy haciendo de Quevedo y Figueroa se refiere exclusivamente a la curiosa semejanza de los títulos ya que, en sí mismas, las dos obras son completamente diferentes.

Quevedo en su juventud, apenas contaba veintinueve años, emprende la tarea de lamentarse por la situación insostenible que está soportando la España de Felipe III (61); la escribe de prisa y no la termina y, a lo que parece, tampoco intentó concluirla. Es, como dice un crítico, como si Quevedo hubiera escrito esta obra "para sí mismo, no para el público". La España defendida del escritor madrileño es, pues, una breve obra (62) en prosa dividida en seis capítulos (63) que se propone realzar la antigua historia de la península ibérica que había caído en descrédito por los ataques injustos de extranjeros. Para ello tiene que atacar también algunas costumbres de compatriotas contemporáneos que dieron motivo a esas críticas fuera de nuestras fronteras (74).

Hay otro punto que también aleja a Quevedo de

la intención de Figueroa en su España defendida y es lo que confiesa en una advertencia inicial de su opúsculo: "escribo para ser medicina y no entretenimiento" y después en el texto advertirá que su defensa iba dirigida contra "tantas calumnias de extranjeros" y como "castigo" de éstos y de los "noveleros y sediciosos" (65).

En cambio, en ningún momento de su poema épico Figueroa se propone hacer una obra moralizante y su pretensión es exclusivamente la de experimentar un género literario tan en boga en su época. Para ello se basa en un hecho de la tradicional y legendaria historia española que, según Quevedo decía, era negado por muchos contemporáneos (66)

En cuanto a esta identidad de títulos, lo auténticamente sorprendente es la confusión y correspondiente equívoco, al margen ya de la no mención de Selden Rose, que se encuentran en la monografía sobre la Poesía épica del Siglo de Oro de Frank Pierce, quien confunde ambas obras que, como hemos visto, son completamente diferentes. Así cita como bibliografía existente sobre el poema figueroniano dos trabajos que, en realidad, corresponden al opúsculo de Quevedo:

1º: Al final del capítulo de la historia crítica de la épica Desde Menéndez y Pelayo hasta nuestros días, dice: "Raimundo Lida en Letras Hispá-

nicas, México, 1958, dedica un estudio a la Es-
paña defendida de Suárez de Figueroa" (67).

2º:-En el último de los apéndices que añade a su libro, dedicado a las ediciones del siglo XX de poemas épicos estudiados por él, añade: "Suárez de Figueroa: España defendida, (edición de S. Selden, Rose, Madrid, 1916).

Estos son los datos que he podido aportar sobre estas dos obras de comienzos del siglo XVII que nunca habían merecido por parte de la crítica, especializada o no, un estudio comparativo. (68).

NOTAS

- (1) El texto completo de este Al lector puede leerse en el Apéndice documental de la Tesis.
- (2) Se trata de un poema épico en octavas titulado Liga deshecha por la expulsión de los moriscos de los Reynos de España. El soneto de Figueroa, que es el último de las catorce composiciones laudatorias que se incluyen en los preliminares, también se incluye en el Apéndice documental.
- (3) En los primeros folios del poema I, 9 v. puede leerse:

"Generoso don Juan, gran descendiente
de tanto héroe, famoso en toda parte,
bastón a cuya diestra a cuya frente
la rama honró que eternidad reparte;
hijo de aquel magnánimo y prudente
que en paz, Júpiter fue y en guerra Marte,
oy tenga el don en vuestra sombra escudo,
aunque pequeño y de caudal desnudo!"
- (4) En esta obra de exaltación napolitana Figueroa, además de utilizar como lema unos versos de la Gerusalemme, dice de Sorrento: "patria felicísima del gran Torcato y con notable afecto la venerava interiormente co

mo madre de tan insigne varón, de ingenio tan esclarecido" (pág. 162) y sigue alabándole como poeta épico de muy difícil traducción a otras lenguas.

- (5) Menéndez Pelayo, que siempre aprovechó la ocasión para echar tierra encima sobre la figura y personalidad de nuestro escritor, da su opinión sobre la España defendida: "A diferencia de los poetas anteriores y del gran poeta que iba a seguirle [Bernardo de Valbuena], no tomó por modelo al Ariosto, sino al Tasso, de cuya Gierusalemme [sic] puede considerarse su poema como una continúa y servil imitación, confesada por él mismo en el prólogo, no sólo respecto de la traza general, sino también por lo que toca a algunos episodios particulares, que están traducidos casi a la letra. Así, el combate personal de Orlando y Bernardo es trasunto del de Tancredo y Argante" (Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Edición Nacional, III, págs. 175-176).
- (6) Dice Figueroa en el prólogo de 1612: "A éste pues [a Tasso], insigne en los requisitos apuntados, imité en esta obra y con tanto rigor en parte de la traza, y en dos o tres lugares de la batalla entre Orlando y Bernardo, que casi se puede llamar versión de la de Tancredo y Argante, supuesto me valí hasta de sus mismas comparaciones..."
- (7) La devoción por Tasso comienza con los tres poemas de

Cristóbal de Mesa y continua con otros nombres: Juan de la Cueva (la Conquista de la Bética, 1603), Alonso López Pinciano (el Pelayo, 1605), Juan Yagüe de Salas (los Amantes de Teruel, 1616), Bernarda Ferreira de La cerda (Hespaña libertada, 1618), Juan Antonio de Vera y Figueroa (el Fernando o Sevilla restaurada, 1632), ya ya rozando la mitad del s. XVII nos encontramos con Francisco López de Zárate (la Invención de la Cruz, 1648) y con el Príncipe de Esquilache, Francisco de Borja, que publica en 1651 la Nápoles recuperada.

- (8) Las partes entrecomilladas que se introducen pertenecen al argumento original que se publicó en los preliminares de la edición napolitana de 1644.

- (9) Así se describe en el poema al rey castellano:

"Era el inclito Alfonso casi anciano
de venerable rostro y apariencia,
de perfecta virtud, de franca mano,
singular en justicia y en clemencia.
Aquel que de las armas es tirano
en él halló continua resistencia;
agradóle ser Casto sumamente,
fuerlo por ser honesto, no impotente".

(1612, VII, pág. 111 v.).

- (10) Dentro de las teorías literarias que estudian el géne-

ro épico, uno de sus puntos claves es que estos poemas tengan un final feliz y agradable que demuestre la perfección alcanzada por el poeta. En efecto, si es condición indispensable que el protagonista reúna las condiciones de un héroe perfecto y virtuoso para que la obra tenga un tono moralizante, el desenlace deberá premiar sus buenas acciones y castigar las del anti-héroe.

- (11) Ni el género dramático ni el lírico ofrecían al lector las posibilidades descriptivas de la épica que fue aumentando con el tiempo su campo temático: así junto al asunto histórico, aparecerá el tema sacro, el fantástico, el alegórico o el burlesco. Respecto al tema histórico, que será el más difundido en la épica, López Pinciano hace decir a Fadrique en su Philosophía antigua poética que "tiene más perfección la épica fundada en historia que no en ficción pura" siguiendo casi al pie de la letra la teoría de Tasso cuando decía: "...ma molto meglio è a mio giudizio che dall'istoria si prenda [el tema] ; perchè dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile... non è verisimile che un'azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata alla memoria de' posteri con l'aiuto d'alcuna istoria" (T. Tasso, Discorsi dell'Arte poetica e in particolare sopra el poema eroico, en Prose a cura di Ettore Mazzali, ob. cit.)

- (12) La épica no se centra nunca en una determinada época histórica, sino que se preocupa tanto de hechos más o menos contemporáneos (descubrimiento ó conquista de tierras americanas, hazañas de Carlos V, victorias del ejército de Felipe II, dominación de las revueltas moriscas ...). como de hechos de historia ya pasada que estaban en la mente de todos porque recordaban el valor del pueblo español que defendía su libertad o su religión y fe católica frente a los árabes durante la Reconquista.
- (13) "Tasso con su Gerusalemme liberata (1575.) había difundido un nuevo tipo de poema épico, diferente por su estructura a los anteriores creados; era el "poema de liberación" cuyos esquemas se adaptaron pronto a la épica española. Se trataba de poemas cuyo asunto estaba estructurado siguiendo las líneas y soluciones de la Gerusalemme" (Pedro Piñero Ramírez, Estudio de la Hispánica, ob. cit., pág. 83).
- (14) Para la elección del tema Figueroa tuvo, sin duda, presentes las teorías de Tasso que tomaba postura clara del problema al concretar que el asunto épico no debía ser ni excesivamente antiguo ni excesivamente moderno: "...ma l'istorie de tempi nè molto moderni, nè molto remoti, no recano secola spiacevolezza de'costumi nè della licenza di fingere ci privano. Tali sono i tempi di Carlo Magno, o d'Artù, e quelli che o di poco succedessero o di poco precedettero; e quindi avviene che abbia

no porto soggetto di poetare ad infiniti romanzatori. La memoria di quelle età non è sì fresca che dicendosi alcuna menzogna paia imprudenza, ed i costumi no son di versità nostri, e se pur sono in qualche parte, l'uso de'nostri poeti ce gli ha fatti domestici e familiari molto" (T. Tasso, Dircorsi dell'Arte poetica..., ob. cit.),

- (15) M. Menéndez Pelayo, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Edición Nacional, 1949, III, págs. 122-214.
- (16) W. Crawford, Vida y obra..., ob. cit. pág. 44.
- (17) Menéndez Pelayo en este sentido dice que se "llegó a verdadero afrancesamiento en la corte de Alfonso VI y de sus yernos borgoñones... el rey , transformó el monacato, cambió el rito, cambió la letra de los códices; inundó de extranjeros la iglesia española, y alcanzó su apogeo en tiempo del primer arzobispo compostelano, Don Diego Gelmírez, francés de corazón todavía más que gallego, e idólatra de aquella cultura que quiso adaptar a su pueblo...". (Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, ob. cit., III, pág. 132).
- (18) Los dos héroes castellanos por excelencia, Bernardo y el Cid, son estudiados por Chevalier que da su opinión sobre ambos: "La légende de Rodrigue de Vivar est

précise et riche, on brodera sur les aventures qu'on lui connaît sans éprouver le besoin d'en inventer de nouvelles. A l'inverse, la geste de Bernard est relativement pauvre et floue. L'action du héros à Roncesvaux, à peine esquissée dans les compositions traditionnelles, sera définie par les poètes de la deuxième moitié du XVI^e siècle. Ils font surgir un nouveau personnage, modelé sur ses brillants adversaires, qui survivra dans la poésie espagnole: comme il l'était dans le "romancero", Bernard sera errant et amoureux dans les épopées de Balbuena et de Suárez de Figueroa aussi bien que dans les "comedias" de Cervantès et de Lope de Vega". (Maxime Chevalier, L'Arioste en Espagne, Université de Bordeaux, 1966, p. 254).

(19) Para completar este tema es muy útil la lectura de una serie de capítulos del primitivo texto de la Crónica General "tal como aparece en un código del siglo XIV" y que Menéndez Pelayo inserta en Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, ob. cit., III, págs. 144-158.

(20) Dentro del siglo XVI y entre los poemas dedicados a los dos héroes que estamos tratando, pueden citarse los siguientes:

a) Nicolás Espinosa: La segunda parte de Orlando con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncevalles, fin y muerte de los doce Pares de Francia.

[Fue impressa la presente obra en la muy noble ciudad de Çaragoça. En casa de Pedro Bernuz... de mil y quinientos cincuenta y cinco].

(Dividido en 35 cantos de octavas. Hay otras ediciones en Amberes, 1556; 1557; s.a.; 1559; s.l.; y Alcalá, 1579).

- b) Francisco Garrido de Villena: El verdadero successo de la famosa batalla de Roncesvalles, con la muerte de los Doze Pares de Francia. Dirigida al Sereníssimo alto y muy poderoso Señor don Carlos de Austria, Infante de las Españas, etc. nuestro señor. Por... cavallero de Valencia. Valencia, Ioan de Mey Flandro MDLV (1555).

(En 36 cantos en octavas. Hay otra edic. en Toledo 1583).

- c) Agustín Alonso, Historia de las hazañas y hechos del invencible Cavallero Bernardo del Carpio. Compuesto en octavas por... vecino de Salamanca. Dirigido al muy Illustre señor don Diego Fernando de Alarcón, Señor de la villa de Valera de suso, y del consejo de su Magestad, ... En de Haro. Año de M.D. LXXXV (1585).

(Dividido en 32 cantos en octavas).

Todos estos poemas están reseñados en el Catálogo cronológico de Pierce, de donde están tomadas estas referencias bibliográficas.

- (21) El Bernardo, o victoria de Roncesvalles. Poema heroyco del Doctor Don Bernardo de Balbuena, Abad Maior de la Isla de Jamaica... Al Exmo. Sr. D. Francisco de Castro Conde de Lemos, de Andrade y Villalva, Marqués de Sarria, Conde de Castro, y Duque de Taurisano, Comendador de la Encomienda de Hornachos del Consejo de Estado de su Mag.^d, Virrey y Capitán General que ha sido de los Reynos de Nápoles y Sicilia y Embaxador de Roma... En Madrid por Diego Flamenco. Año 1624.

(Dividido en 24 cantos en octavas).

En el extenso prólogo que Bernardo de Balbuena inserta en la primera edición del poema, justifica precisamente la elección de este tema: "Tal agradable y deleitosa me pareció la historia de nuestro famoso español Bernardo del Carpio, breve en su discurso, como lo son casi todas las historias de aquél tiempo; admirable por la pomposa fama con que siempre sus hechos se han celebrado de memoria en memoria hasta la nuestra; de príncipe heroico, descendiente de la real sangre de los godos, y por el consiguiente de la mayor nobleza de la tierra". Y el autor continua exponiendo los sucesos que se desarrollarán en el poema: "Y porque la acción en estas obras ha de ser una, y esa de la persona principal (que llaman épica) la más famosa, escogí la más célebre victoria de Roncesvalles, donde con la gente española el rey don Alonso el Casto, su tío, por cuyo general iba, destruyó la potencia de Carlomagno, que

venía a dar sobre Asturias, venciendo por su persona y las de sus españoles los tan celebrados paladines de Francia, y dando con su mano el último de sus golpes, muerte a Roldán, el principal de todos, en que se remata la acción y el libro...".

- (22) Como ejemplo pueden servir los dos poemas épicos que he citado: en ambos se utilizan las octavas reales, métrica casi obligatoria en la poesía épica, y ambos tratan la historia de Bernardo en el mismo momento histórico, pero mientras la España defendida sigue fundamentalmente las huellas de Tasso, el Bernardo, con sus 5.000 estrofas, sigue las de Ludovico Ariosto.
- (23) En opinión de Maxime Chevalier, Figueroa presenta una imagen "intéressante et mancée du personnage de Bernard", porque no le convierte en el autor de una serie de hazañas sobrehumanas a las que la literatura caballeresca del s. XVI estaba tan acostumbrada: "Il lui donne à Roncesvaux un rôle décisif, mais conforme aux lois de la vraisemblance: Bernard n'est plus dans la España defendida le massacreur de paladins que nous connaissons par ailleurs" y sin embargo: "... Ces qualités n'empêchent pas Suárez de Figueroa de s'inspirer de la tradition forgée au cours du XVI siècle: dans la España defendida comme dans les poèmes ariostéens et les "romances" antérieurs, Bernard éprouve une passion romanesque"

(L'Arioste en Espagne, ob. cit., pág. 351).

- (24) Las citas de Quevedo están tomadas de la edición Obras Completas de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 3ª edición, 1945, pág. 342.

- (25) Para esta clasificación he seguido, en parte, el método utilizado por Pedro Piñero Ramírez en el Estudio de la Hispánica de Luis de Belmonte Bermúdez, Sevilla 1976.

- (25) Torquato Tasso, además de escribir el más grande poema de la poesía épica culta, elaboró una preceptiva que era conocida por todos los cultivadores del género. Sus escritos sobre la teoría épica están recogidos fundamentalmente en los Discorsi dell'Arte poetica e in particolare sopra il poema eroico (publicado en 1587, veinte años después de su elaboración), en los Discorsi del poema eroico, (ver Discorsi dell'Arte poetica e del poema eroico, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964). También se encuentran algunas normas a modo de justificación en la Apologia in difesa della "Gerusalemme liberata" (Ver T. Tasso, Prose, a cura di Ettore Mazzali, Coll. La Letteratura italiana. Storia e testi, vol. XXII Milano-Nápoli, 1959).

- (27) Las condiciones que Tasso aconsejaba eran: "Le condizioni che giudizioso poeta dee ne la materia ricercare:

le quali, riepilogando in breve giro di parole quanto s'è detto, sono queste: l'autorità de l'istoria, la verità de la religione, la licenza del fingere, la qualità de'tempi accomodati e la grandezza de gli avenimenti" (en Discorsi del poema eroico, ob. cit., pág. 557)

- (28) Recuérdese en La constante Amarilis la premonición que se hace en Al Lector de las victorias que los antepasa dos de Menandro harán en tierras americanas: "Bien se, te parecerá extraño el pronóstico de la batalla y vitoria de Arauco por Menandro; mas ten noticia que quanto se escribe allí, se funda en lo que juzga de su naci miento cierto astrólogo eminente en su facultad" (ed. 1609).

- (29) En la estrofa 64 se dice:

"La insigne sucesión que dél se aguarda
procuré rastrear por las estrellas,
y gente tan feliz como gallarda
vi decender de su solar por ellas.
Parecióme mirar que en ~~edad~~ tarda
siguiendo siempre las honrosas huellas
de los suyos, quedavan encumbrados
los Diegos, los Garcías, los Hurtados".

(1612, V, pág. 85).

- (30) Un estudio bastante pormenorizado de esta leyenda pue

de encontrarse en el capítulo de esta tesis titulado Perfil humano del autor, así como la explicación histórica mezclada de leyenda del origen del apellido Figueroa.

- (31) Este pasaje guarda cierta relación con el duelo entre Tancredi y Clorinda de la Gerusalemme (III), que tanto impresionó a Figueroa que lo traduce en versos octosílabos asonantados en el Pusílipo, ed. cit., pág. 163-165. La comparación del texto de Tasso con la traducción castellana de Figueroa, está incluido en el capítulo dedicado a la relación del autor con la literatura italiana.
- (32) Además de la Gerusalemme se encuentra en los poemas de Carvajal y Torres (Poema del asalto y conquista de Antequera), de Juan de la Cueva (Conquista de la Bética), de Luis de Belmonte Bermúdez (La Hispálica), por sólo citar a algunos de ellos.
- (33) La única gran diferencia es que en estas arengas, Alfonso II está seguro de la victoria mientras que Carlomagno, por los diversos avisos que ha recibido, teme perder y así se anuncia con este verso:

"Troya teme ser de aquella Grecia"

(1612, XIII, fol. 214).

- (34) A pesar de la permanente y casi obsesiva preocupación religiosa de Tasso, este autor no aconsejaba en sus teorías literarias la utilización dentro de un poema épico de asuntos típicamente centrados en la religión y fe cristiana porque con ellos se limitaba considerablemente la capacidad creadora del poeta que no podía dejarse llevar de la ficción literaria ("... debbe dunque l'argomento del poeta epico esser tolto da istoria di religione tenuta vera da noi..."). Esta idea fue seguida por López Pinciano quien hace decir a Fadrique: "... mas verdaderamente que cae mucho mejor la imitación y ficción sobre materia que no sea religiosa, porque el poeta se puede mucho mejor ensanchar y aún traer episodios mucho más deleytosos y sabrosos a las orejas de los oyentes. Yo, a lo menos, antes me aplicara, si hubiera de escribir, a una historia de las otras infinitas que ay, que no a las que tocan en la religión" (Philosophía..., ob. cit., III, pág. 168). Y siguiendo con el mismo tema, otro humanista contemporáneo del Pinciano, Francisco Cascales, insiste en sus Tablas poéticas (publicadas en 1617 pero terminadas ya en 1604) que deben de evitarse los temas religiosos en favor de la libertad poética del escritor: "... aunque la materia sea cathólica, no tampoco ha de ser muy sagrada, porque si lo es, os hallareis muy corto y necesitado, por no poder fingir y aumentar la verdad con ornamentos poéticos, siendo ellos la parte más necesaria del poeta".

- (35) Figueroa sabía que era fundamental dentro del poema épico la inclusión de lo alegórico, ya que, desde su implantación por Tasso, pasó a ser considerado casi como norma. Efectivamente, el poeta italiano comenta las variantes efectuadas en su Gerusalemme Conquistada con respecto a la Gerusalemme Liberata en estos términos:
- "... L'allegoria co'sensi occulti delle cose significa te, puo diffendere il poeta dalla vanità e dalla falsità similmente. Per questa ragione io, nella riforma della mia favola, cercai di farla più simile al vero che non era prima... ed aggiunsi all'istoria l'allegoria... Io mi servo più dell'allegoria in quelle parti del mio poema ove più mi sono allontanato dall'istoria estimando che dove cessa il senso letterale, debba supplire l'allegorico e gli altri sensi".

- (36) Dice Figueroa:

- "Tienen sin pausa allí la vista atenta
en la inmensa Deidad que el mundo rige,
cuya excelsa visión les representa
quando por gusto el dessear elige.
A quien con gozo y júbilo alimenta
su amor qualquier espíritu dirige
arde, y en lo que mira transformado,
por misteriosa unión queda endiosado.
- Príncipes, Potestades, Cherubines
y los demás que de los nueve restan

loable, sin cessar, tienen por fines
y en parte sus grandezas manifiestan.

.

- Con su ser infinito se entretiene,
y es el primero móvil su correo:
la eternidad por mayordomo tiene
y el rostro de las aguas por paseo".

(1612, X, fol. 178 r.)

- (37) Esta imagen del abrazo fallido se encuentra en los poemas homéricos y en Virgilio de donde pasa a la literatura alegórica medieval representada por Dante, después a la renacentista y a la del Siglo de Oro donde encuentra un arraigo especial en la poesía épica. Ver Pedro Piñero Ramírez, Estudio de "La Hispálica" de Luis de Belmonte Bermúdez, Sevilla, 1976, págs. 231 y ss.

- (38) "Mientras esto el anciano le decía
con zelo superior, con ansia ardiente,
la zelada del rostro se desvía
y al guerrero Beltrán dexa presente
Carlo dos y más veces, a porfía
corre por abrazarle diligente
mas sin provecho corre y se embaraça,
porque en lugar de cuerpo sombra abraza".

(1612, X, fol. 177).

- (39) Sobre este tema ver Maria Rosa Lida, El amanecer mitológico en la poesía narrativa española, R.F.H., VIII (1946), pág. 77 y ss.
- (40) A. López Pinciano, Philosophía..., ed., cit., III pág. 172.
- (41) Después del título y autor se dice efectivamente en la portada "En esta quinta impresión de su autor reconocido y de las erratas enmendado. En Nápoles, Por Egidio Longo, 1644".
- (42) Pedro Salvá y Mallén, Catálogo de la Biblioteca de Salvá, Valencia, Ferrer de Orga, 1872, I, pág. 334,
- (43) La personalidad de Alonso Remón (1561-1632) ha merecido el estudio de una Tesis doctoral: Manuel Fernández Nieto, Vida y obra de Alonso Remón, presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, Madrid 1973. Remón es entre otras cosas discípulo de Lope como autor dramático y de ahí podría explicarse la aparición de los dos nombres juntos en las aprobaciones. En la tesis mencionada se trata de identificarle con Antonio Liñán y Verdugo, conocido únicamente por la obra Guía y Aviso de forasteros que vienen a la corte, Madrid, 1620. Un año después se publica otra obra de Figueroa Varias noticias importantes a la huma-

na comunicación (Madrid, 1621) en la que, al final, el autor anuncia escribir próximamente un libro titulado Residencia de Talentos, con el mismo propósito que la Gufa...: aleccionar al forastero y prevenirle de los peligros que se pueden encontrar en la corte.

- (44) Para tratar de comprender la complicada sicología de los hombres del Siglo de Oro con sus afectos, amistades y odios, pueden compararse estas palabras afectuosas de la aprobación de Lope con unos versos de una sátira que el Prof. Entrambasaguas le atribuye al Fénix:

"Camina, pues, traductor cuitado,
y España de tu pluma se defiende
que de tu lengua yo tendré cuidado.
Adorna el frontispicio a toda tienda
con rotulazo de tu libro infame
que no hayas miedo que un cuatrín se venda"

(versos 350-355).

y un poco más adelante se vuelve a aludir irónicamente al libro:

"Dasle a Cañete versos por comida.
¿A qué librero engañas la inocencia
con aquella Españaza Defendida"

(versos 380-382)

El texto completo de la sátira puede verse en Joaquín de Entrambasaguas, Estudios sobre Lope de Vega, C.S.I.C.

Madrid, C.S.I.C., 1947, II, págs. 244-406).

(45) Esta es la lista que no presenta orden cronológico:

"Obras compuestas y publicadas por el presente autor:

- 1.- Plaça universal de las Ciencias, diferente de la Toscana.
- 2.- Varias noticias importantes a la humana comunicación.
- 3.- Hechos del Marqués de Cañete en Arauco, Perú.
- 4.- Desuorios de las edades. Escarmientos para todas.
- 5.- Olvidos de Príncipes, daños seguidos por ellos.
- 6.- Historia de la India Oriental.
- 7.- Pusílipo, Ratos de conversación.
- 8.- El Passagero, advertencias utilísimas.
- 9.- L'Aurora, con los primeros ejercicios de vivientes.
- 10.- Espejo de juventud. Requisitos convenientes a un cavallero.
- 11.- La Constante Amarilis. Prosas y versos.
- 12.- El Pastor Fido, en español.
- 13.- Residencia de Talentos, desengaños de los más presumidos.
- 14.- España defendida, poema heroyco."

(46) Edición de 1612, I, octava tercera.

En los poemas épicos era frecuente aludir en el texto

a los personajes a los que iba dirigida la obra. Ejemplos de ello puede verse en Tasso, Gerusalemme, canto XVII, en el que se recuerda a Alfonso II y en La Hispánica (XII, 51) de Luis Belmonte Bermúdez, a don Juan de Arquijo.

- (47) En el libro 4^b se confunde la estrofa 81; en el 7^o la 89; en el 9^o la 15; en el undécimo la 46 y en el decimotercero la 66.
- (48) Se equivoca concretamente en las dos últimas cifras repitiéndolas: 100-101-102-101 103 -102 104 .
- (49) El texto de la misma puede leerse en la nota 3 al comienzo de este capítulo dedicado al estudio de la España defendida.
- (50) Como se sabe, en 1612 Figueroa estaba bajo el mecenazgo de Hurtado de Mendoza que, por lo menos, le obligó a escribir La Constante Amarilis y los Hechos de Don García. Años después nuestro autor recordaba con poco cariño estos años de su vida en los que sus señores, los Marqueses de Cañete, nunca le agradecieron efusivamente, o al menos como Figueroa quería o esperaba, los encomiásticos elogios que había incluido en sus obras. Por ello, al no sentirse recompensado, decidió posiblemente eliminar en ediciones posteriores todas las ala-

banzas dichas con anterioridad.

(51) Ver Frank Pierce, La poesía épica del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1961, pág. 261, n. 6.

(52) Ibidem, pág. 213-214.

(53) Para el desarrollo posterior de la octava van a tener una gran importancia precisamente los traductores: tanto Jerónimo Ximénez de Urrea en su versión del Orlando furioso (1549) como Gregorio Hernández de Velasco (Eneida, 1555) utilizan esta forma métrica y crean el precedente para la poesía de este género.

(54) En sus comentarios a Garcilaso, Fernando de Herrera explica las características fundamentales de esta estrofa: "... por explicarse en ocho versos y comenzar y cerrarse en ellos la conclusión y el sentido del argumento propuesto o narración, se llama del número de ellos octava rima, y se responden alternadamente desde el primero hasta el sexto verso en las voces postreras, que se terminan semejantemente; y los dos que restan, que perfeccionan y acaban el sentido, y por eso se llaman la llave en toscano, tienen unas mismas cadencias, diferentes de las primeras" (Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, edición de A. Gallego Morell, Madrid, 1972 pág. 565).

- (55) Una de esas rebeldías es la protagonizada por Lope de Vega que en un poema de asunto nacional y religioso, el Isidro (Madrid, Luis Sánchez, 1599), escoge las quintillas pero considerándolo un atrevimiento técnico, justifica su elección en los Preliminares con estas palabras: "... porque no pienso, que el verso largo italia no haga ventaja al nuestro, que si en España lo dicen, es porque no sabiendo hacer el suyo, se pasan al extranjero, como más largo y licencioso: y yo sé que algunos italianos envidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras Redondillas, y aún han querido imitallas..." (Hago la cita por el libro de Pierce, ob. cit., pág. 220).
- (56) También se inclinaron por la división en 14 cantos otros dos autores épicos posteriores a Figueroa: Sebastián de Nieva Calvo en La mejor Muger, Madre y Virgen. Sus excelencias, vida y grandezas... (Madrid, 1625) y Antonio Henríquez Gómez en Sansón Nazareno (Ruan, 1656)
- (57) Philosophía..., ob. cit., III, págs. 171-172.
- (58) Todos estos títulos los he recogido del bastante extenso catálogo que Pierce añade en apéndice a su obra (La poesía épica del Siglo de Oro, ob. cit., págs. 327-366)
- (59) Don Francisco de Quevedo, España defendida y los tiem-

pos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos, edited with an introduction and notes by R. Selden Rose. Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1916. La España defendida vuelve a publicarse en la edición Obras completas de Quevedo de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 3ª edición, 1945.

- (60) El Passagero por el Doctor Christóval Suárez de Figueroa, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1914.
- (61) "Al fin se ve en estado España, por nuestros pecados, que a no intervenir rey tan justo y honesto, y ministros tan conformes a su virtud y tan celosos de su opinión y del servicio de Dios y del aumento del reino, desesperara a las vueltas del tiempo de poderla traer a peor estado" (edición de Astrana Marín, ob. cit., pág. 300).
- (62) El manuscrito consta de 175 folios presentando además algunas erratas en la numeración.
- (63) Los títulos de los capítulos, tomados de la edición de Selden Rose y respetando la grafía, son como siguen:
- 1º: Despaña; su sitio, cielo, fertilidad i riqueza.
 - 2º: Antigüedad de Spaña, i estima açerca de los estranjeros i antiguos scritores.
 - 3º: Del nombre de Spaña, i su origen i ethimología.

4º: De la lengua propia despaña, de la lengua anti-
gua i de aora; la razón de su gramática, su pro-
piedad, copia i dulzura.

5º: De las costumbres con que nazió España, i de las
antiguas.

6º: Del falso origen de las gentes.

Astrana Marín asegura que Don Bartolomé José Gallardo, mientras era bibliotecario de las Cortes, conoció el manuscrito de Quevedo y además de copiarlo de su puño y letra, hizo una serie de curiosas observaciones que están íntegramente trasladadas en el prólogo de su edición Obras completas, pero en el volumen dedicado a las Obras en verso, Madrid, Aguilar, 1943; véase páginas del prólogo XLVII-L.

- (64) Julián Juderías, preocupado por defender a España de la mala prensa que casi siempre gozó en el extranjero, dice en un libro titulado Don Francisco de Quevedo y Villegas, (Madrid, 1923): "El mismo Quevedo que en el Sueño de las calaveras había censurado tan acremente las costumbres de sus contemporáneos, sale en este precioso y valeroso opúsculo la España defendida... a la defensa de su patria, agraviada por plumas ajenas y mal defendida por las propias. No es difícil explicar este aparente contrasentido. Quevedo reconoce la decadencia de las costumbres en este mismo trabajo, y casi la cree irremediable; pero no puede sufrir que hablen

los extraños de la incapacidad de los españoles para las ciencias y las letras, y mucho más le enfada el ver que los mismos españoles, llevados de su afán de imitar a los extranjeros, aceptan como buenas sus patrañas".

(65) Edición de Astrana Marín, ob. cit., pág. 273.

(66) Decía indignado Quevedo: "Demos que se halle un libro u dos u tres que digan que no hubo Cid ni Bernardo. ¿Por qué causa han de ser creídos antes que los muchos que dicen que los hubo?" (Ibidem, pág. 342).

(67) Pierce, ob. cit., pág. 209.

Se trata, en realidad de un artículo sobre la España defendida de Quevedo. Raimundo Lida se había ya dedicado a una parte de las obras en prosa del mismo autor, en otro artículo Cartas de Quevedo, en Cuadernos Americanos, XII (1953), nº 1.

(68) Teniendo en cuenta la poca atención que ha tenido la obrita de Quevedo, no conviene dejar de citar un artículo de John B. Hughes, Las "Cartas marruecas" y la "España defendida": perfil de dos visiones de España, en Cuadernos Americanos, año XVII, marzo-abril 1958, págs. 139-153, ahora recogido en otro trabajo del mismo autor José Cadalso y las "Cartas Marruecas", Madrid, Editorial Tecnos, 1969, págs. 87-100. En este trabajo

Hughes hace una comparación pormenorizada de la visión de España de ambos autores y termina diciendo: "Son tantas las afinidades de actitud de Quevedo y Cadalso ante el tema de España -afinidades que resuenan en otros españoles de distintas épocas-, que si no se puede hablar precisamente de "género" o "tradición" literaria, habría que buscar un término adecuado para describir tal fenómeno" (pág. 100).

V.4. HECHOS DE DON GARCIA HURTADO DE MENDOZA, CUARTO
MARQUES DE CAÑETE.

1.- MARCO HISTORICO.

Al final de la etapa del mecenazgo con el señor de Cañete, Figueroa vuelve a recibir el encargo de escribir una nueva obra. Don Juan Andrés, quinto marqués de Cañete, debió de quedar contento con el resultado de las obras escritas por su protegido escritor -La constante Amarilis y la España defendida- y decide encargarle de nuevo una obra, pero no en su honor, como las anteriores, sino en honor de su padre, héroe en tierras americanas.

Así se gesta, pues, los Hechos de Don García Hurtado de Mendoza que aparece por primera vez en Madrid en el año 1613. Como todo trabajo de encargo, que Menéndez Pelayo duramente calificó de "mercenario", la obra deja de ser una simple biografía para convertirse en una exagerada exaltación de la etapa americana del cuarto marqués de Cañete. Sin embargo, en esto radica precisamente su originalidad: mientras en obras anteriores de temática similar -como La Araucana de Ercilla o el Arauco domado de Oña-, los poetas se centran en narrar la dura conquista del pueblo araucano, Figueroa incluye la victoria de Don García como un hecho más, aunque importante, dentro de su entera biografía desde su nacimiento en Cuenca en 1535 hasta su muerte en 1609.

Siguiendo las hormas de Pedro de Oña, cuyas exce^ssivas alabanzas hacia Don García hicieron que el mismo poeta justificara la tardía publicación de la obra (1596) diciendo que esperó a que el gobernador volviese a España para que "el publicar sus loores en presencia suya no engendrarse algún género de sospecha", Figueroa no se queda atrás en sus alabanzas y no escatima ningún tipo de elogio que pudiera sucesivamente favorecerle en presencia del hijo del elogiado.

Sin embargo han sido varias las ocasiones en las que he aludido a la extraña y compleja personalidad del vallisoletano. Me refiero al hecho de que aunque esta obra resume elogios casi serviles y humillantes hacia el padre de su señor, Figueroa desahoga este servilismo obligado en otro escrito contemporáneo. Así por estas fechas escribe un trozo original en la Plaza universal -como se sabe, la traducción de Garzoni estaba ya terminada en 1612 aunque la obra no se publica hasta tres años después-, precisamente en contra de los Meceⁿas y de los escritores que se ponen a las órdenes de éstos: "Muestran sobre todo en las Dedicatorias, quan aduladores son. Hazen por extremo sabio al ignorante; al plebeyo por nacimiento, semidios en nobleza; y deste modo van apurando el juicio por hallar epítetos inauditos con que puedan adquirir la gracia de tales Mecenas. Estos por la mayor parte son los peores del mundo, por ser los más ricos dél, los más ignorantes de todas cien

cias... Nace de aquí la poca estimación que hazen de lo que se les dirige... Lo más ridículo viene a ser que en vez de patrocinio se adquiere con ellos descrédito y me noscabo, por ser los primeros en ostentar con desprecios y censuras, acompañadas de gestos de boca, de hablas afectadas y brutales acciones" (1).

Y deja para el final de este atrevido párrafo la dura crítica reservada para la escasa recompensa de los Mecenas: "Quanto al premio, es cosa vergonzosa ver su escaseza; porque si dan, es poco, y esso con molestas dilaciones y en libranzas casi inciertas" (2).

Nadie puede negar que Figueroa no fuese osado ni intrépido al escribir estas palabras estando gozando, precisamente en esos mismos momentos, de la protección de un Mecenas, aunque también hay que reconocer que pudo jugar con el equívoco de que ese párrafo aparecía en una obra traducida y, alguien que no cotejase detenidamente ambos textos, podría pensar que dicha crítica estuviera en la obra original italiana.

2.- ANTECEDENTES HISTORICO-LITERARIOS Y AUTORES QUE TRATAN EL MISMO TEMA.

En los Hechos de Don García..., Figueroa se propone utilizar el género biográfico incluyendo en la azarosa vida de su protagonista datos personales, familiares, políticos, militares e incluso históricos ya que no sólo se presentan las hazañas en las que don García participó personalmente, sino también todas aquellas que se llevaron a cabo durante su gobierno.

Pero sin ninguna duda, uno de los hechos más interesantes e importantes llevados a cabo por el Marqués de Cañete, fue la victoria sobre los indómitos indios del valle de Arauco, que habitaban la región central de Chile.

Como sabemos, estos hechos fueron cantados por primera vez en La Araucana de Alonso de Ercilla que participó como soldado desde el comienzo de la expedición bajo el mando del primer Adelantado en América, Don Jerónimo de Alderete. Cuando éste murió en Panamá, su cargo pasó a manos de D. García Hurtado de Mendoza, hijo de Don Diego, tercer Marqués de Cañete, que propuso a su hijo como Gobernador del reino de Chile.

La Araucana, además de presentar poéticamente los hechos más notables de la guerra, tiene un profundo matiz histórico al ser narrados por un testigo presencial. La obra, que gozó de un gran prestigio a pesar de exaltar las ansias de libertad e independencia del pueblo dominado y casi explotado por los españoles, omitió, sin embargo, un hecho que no agradó a la poderosa familia Hurtado de Mendoza: ignorar por completo la figura de Don García que "como caudillo de la expedición aparece envuelto en una celosa penumbra, a pesar de los indudables méritos de sus campañas y de su gobierno" (3)

Ercilla tuvo motivos personales que le impulsaron a callar las hazañas de su jefe; motivos que todos conocían y que Suárez de Figueroa recoge también en su obra: mediado el Libro III se cuenta cómo se llevó a cabo la conquista de la Imperial y llegando a conocimiento de todos la coronación de Felipe II (1556) "por renunciación del glorioso Carlos su padre, vendedor hasta de sí propio" (4), don García para celebrar tan gran acontecimiento, ordenó grandes festejos y un torneo entre cuyos participantes estaba Ercilla. Los resultados fueron poco claros y surgen los problemas: "sobre quien avía herido en mejor lugar, hubo diferencia entre don Juan de Pineda y don Alonso de Erzila, pasando tan adelante que pusieron mano a las espadas"(5). Este conato de indisciplina entre dos buenos y destacados soldados

no podía permitirlo don García y, como castigo ejemplar, fueron ambos encarcelados y condenados a la última pena, ejecución que él mismo revocó poco antes de verificarse.

Suárez de Figueroa después de narrar el hecho, justifica el silencio de Ercilla: "el conveniente rigor con que don Alonso fue tratado, causó el silencio en que procuró sepultar las ínclitas hazañas de D. García. Escribió en verso las guerras de Arauco, introduziendo siempre en ellas un cuerpo sin cabeza, esto es, un exer cito sin memoria de general"(6). Con esta idea no están de acuerdo, sin embargo, otros críticos posteriores y con el afán de defender a Ercilla de las acusaciones de Figueroa, atacan duramente a éste. Pueden servir de ejemplo las opiniones de Sancha, editor en el siglo XVIII de La Araucana y mucho más recientemente en la monografía de Pierce.

Antonio de Sancha, el mismo editor de La constante Amarilis de 1781, hace en 1776 una nueva edición de La Araucana y en el prólogo, bastante extenso, expone las defensas de Ercilla citando el texto de los Hechos... y añade: "Imputa Suárez a Ercilla tres defectos: I. que calló a D. García Hurtado de Mendoza en su Araucana; II. que este silencio procedió de la ingratitud de su ánimo, obligado por otra parte de muchos favores, que había recibido de su mano; III. que su historia quedó como apócrifa. Mas en descargo de estas acusaciones debe decir

se que en ninguno de los sucesos que se refieren en la primera parte de la Araucana, que es la principal del poema, tuvo intervención alguna D. García; porque pasaron bajo el mando de Pedro de Valdivia, conquistador de Arauco y de Francisco de Villagrán... Con que ninguna injuria se hace a don García Hurtado de Mendoza en callar su nombre en el discurso de unas guerras, en que él no se halló. Su ejercicio de Capitán General intervino en los sucesos que se refieren en la segunda parte y en parte de la tercera. Y aquí no es tanta verdad como exagera el Doctor Suárez, que suprime su nombre pues repetidas veces hace expresa mención de él, representándole como cabeza de las tropas que militaban en Chile. Con cuya memoria desaparece el silencio de que el historiador del Marqués de Cañete, culpa al autor de la Araucana" (7).

De esta idea similar participa Frank Pierce en el estudio que hace sobre los poemas épicos al decir: "Ercilla no es culpable de descortesía alguna con don García Hurtado de Mendoza (cargo levantado por Suárez de Figueroa...) que, como consta por los propios documentos, no merecía ser personaje central de su poema" (8).

= = = = =

Como para los contemporáneos no era justo el si

lencio que envolvía la figura de don García en La Araucana, poco después de aparecer la obra de Ercilla no "habían de faltar a tan poderoso magnate... celosos pagnegiristas de sus hechos, que en prosa y en verso volviesen por su fama y quemasen en sus aras todos los perfumes de la lisonja" (9). El primero en hacerlo fue el poeta chileno Pedro de Oña, que en su época de juventud, aunque no publicado hasta 1596, escribió el Arauco domado, "el más antiguo monumento poético de autor de aquella región y uno de los más vetustos de la poesía castellana de toda América" (10).

La obra, dedicada también a don Juan Andrés, primogénito del protagonista, tiene diecinueve cantos en octavas y gozó de gran éxito como puede verse por las ediciones posteriores que se hicieron de ella. Pedro de Oña teme emprender una tarea tan difícil y en el Exordio alude a la obra de su antecesor alabando a Ercilla pero no comprendiendo al mismo tiempo su silencio para con Don García:

"...ver que tan buen autor apasionado
os aya de propósito callado.

- Pensó, cayando assí, dexar cerrada
de vuestra gloria y méritos la puerta
y la dexó de par en par abierta,
dexando su pasión descerrajada" (11)

= = = = =

A los pocos años de aparecida la obra de Oña "na cieron historias panegíricas como la muy elegante y ar tificiosa del Dr. C. Suárez de Figueroa" (12) y poco después la de Lope de Vega que aunque tuvo "muy presen te el libro del Dr. Figueroa y, por de contado, La Arau cana, lo que principalmente leyó en esta ocasión, recor dándolo hasta en el título, fue el poema del joven chi leno Pedro de Oña, Arauco domado" (13)

En la segunda década del siglo XVII aparece en Madrid una comedia en tres actos escrita por nueve dra maturgos y aunque aparece como de Luis de Belmonte Ber múdez, participan entre otros: Mira de Amescua, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara, Fernando de Ludeña, Jacinto de Herrera, Diego de Villegas y Guillén de Castro. La comedia, titulada Algunas hazañas de las muchas que don García Hurtado de Mendoza, está dedicada, como otras obras anteriores, a don Juan Andrés, hijo del "más va leroso Capitan que tuvo la Monarquía española en las re giones Antárticas... con los indomables bárbaros de Chi le", como se dice en el Al Lector.

Todas las obras, como se ha visto, tienen presen te el modelo de La Araucana, "cuyo prestigio ha pesado y pesará eternamente sobre todo lo que se escriba de las cosas de Arauco y aún sobre todo poema de conquis tas ultramarinas" (14) pero cambian la manera de enfo car la figura del protagonista central de los hechos:

en la obra de Ercilla es casi todo el pueblo araucano mientras que en las obras posteriores la figura de Don García destaca sobre las demás y casi de forma única.

3.- CONTENIDO DE LA OBRA.

La obra de Figueroa, totalmente en prosa, describe a lo largo de los siete libros en los que está dividida, toda la biografía de don García comenzando con la descripción de la ciudad de Cuenca ciudad en la que nace el tercer hijo de Don Diego Hurtado de Mendoza en 1535.

Desde muy joven destacó por su valentía en la campaña de Córcega y es elegido para anunciar al emperador Carlos V la victoria española en Italia. Estando en Londres se enteró de que su padre don Diego, ha sido nombrado Virrey y Capitán General del Perú y sus tres hijos mayores deciden acompañarle. Apaciguado ya el Perú los españoles de Chile piden ayuda por la rebelión de los habitantes del valle de Arauco y don Diego propone como gobernador del reino de Chile a su hijo don García, que antes de 1557 es muy bien recibido. Aun

que en su gobierno se muestra severo con los soldados para que no se produzcan desmanes, propone un trato humanitario con los indios de paz, incluso con los del Arauco. A los mensajeros del General Caupolicán les pide que se sometan a la corona de Felipe II y que acepten el catolicismo para evitar todo derramamiento de sangre, pero ellos con buenos modos le contestan que su pueblo se rige a modo de república desde hace mucho tiempo eligiendo como general al "varón más fuerte" de entre sus soldados, y que confían en el buen hacer de D. García, cuya fama ya conocen y admiran, para que retire sus amenazas y respete su libertad.

Así termina el libro primero y como ambos ejércitos no se ponen de acuerdo con buenas palabras, comienza la guerra, cuya descripción dura todo el libro segundo y tercero. Son siete los enfrentamientos armados entre los dos pueblos y en ellos Suárez de Figueroa olvida la objetividad: en cada encuentro armado por cada dos o tres españoles muertos, hay decenas de miles de araucanos, que desconocían la artillería.

Después de un año de luchas tremendas, llega el momento de la caída de Caupolicán: con apenas cincuenta hombres Pedro de Avendaño ataca por sorpresa y el gran Caupolicán es hecho prisionero y condenado a muerte por Reinoso a pesar de que en el campamento no se en-

contraba don García, quien no hubiera aprobado la ejecución. Figueroa se deja llevar en estos momentos por la admiración que Ercilla siente por el jefe indio, y aunque sus elogios ocupan unas cuantas líneas del libro tercero frente al canto XXXIV de La Araucana que alcanza, además, en estas octavas la cumbre dramática y estilística de todo el poema, le dedica un último homenaje lleno de respeto y admiración. Después de convertirse al cristianismo (pág. 102), Caupolichán acepta con dignidad la muerte que, aunque calificada como "baxa", Figueroa no especifica cómo se llevó a cabo. Los últimos momentos están narrados así: "Assí feneció este varón, lustre de su patria y, en razón de Gentil, el más digno que entre ellos se conocía entonces. Fue mientras vivió amador de lo justo, dessoapasionado premiador, templado en el vino, blandamente severo, ágil, animoso y fortíssimo, por su persona. Observó pocas palabras. No le alteró la próspera fortuna, ni le aniquiló la adversa, mostrando hasta en la muerte la magnanimidad, que tuvo en la vida" (pág. 103).

La muerte de su caudillo aumentó el odio entre los araucanos pero poco a poco van siendo diezmados y a finales de 1558 se "rinden al yugo de su Católica Majestad". Mientras tanto don García vuelve victorioso a Madrid, se casa y vive en España hasta que años después, en 1588, es nombrado virrey del Perú, cargo que

había desempeñado su padre.

En los libros cuarto y quinto se describe minuciosamente el buen gobierno del marqués de Cañete; que logra un gran prestigio político, cultural y económico en aquellas provincias, defendiéndolas también de los ataques de la piratería inglesa (p. 211).

Después de todas las aventuras en las que don García es el central protagonista, el libro sexto es un paréntesis dentro del marco de toda la obra, pero un paréntesis interesante desde el punto de vista histórico, geográfico y etnográfico ya que se describen dos razas diferentes de indios (15). En lo geográfico se cuenta, con toda serie de detalles, la expedición de Alvaro de Mendaña (16) -describiendo todo lo que ven y las costumbres de los indígenas (pág. 248)- y la de Pedro Fernández de Quirós que obtiene permiso de Felipe III "para el descubrimiento de la Australia" (pág. 290) (17).

Y llegamos al séptimo y último libro de la obra, donde Figueroa muestra los últimos años de la vida de este gran personaje que, ya cansado y viejo, solicita en 1596 el permiso para volver a España. A su vuelta hay algunos sucesos que no le favorecen como la muerte de Felipe II y el traslado de la Corte a Valladolid,

pero lo que realmente acabará con su minada salud es el matrimonio de su hijo Juan Andrés con su prima María de Cárdenas, hija de los duques de Maqueda y Nájera. Fallece don García el 15 de octubre de 1609, poco tiempo después de celebrado el matrimonio que Figueroa había cantado en La constante Amarilis.

A lo largo de toda la obra, cuyos puntos fundamentales he presentado, abundan las fechas documentadas históricamente, nombres y situaciones completamente reales, cartas del rey o dirigidas a él, documentos y textos con noticias sumamente interesantes... Son éstos, pues, algunos de los motivos que dan interés a la obra ya que en sí misma, por los datos que se añaden a la historia biográfica inicial, es de lectura densa y en algunos momentos casi hasta aburrida.

4.- DESCRIPCION DE LAS EDICIONES.

Todas las obras que Figueroa escribe estando bajo el mecenazgo de don Juan Andrés Hurtado de Mendoza gozaron de posteriores ediciones. Sin embargo, en ningún momento de su vida, Figueroa recordó con cariño es

ta etapa ya que, por lo visto, el Señor de Cañete nunca supo recompensar, como el escritor esperaba, las obras y los esfuerzos realizados no sólo en su honor sino en honor de la dinastía Hurtado de Mendoza.

Los Hechos de don García..., aparecidos por primera vez en Madrid en 1613, fueron publicados posteriormente otras dos veces más: una edición es contemporánea al autor, Madrid 1616, mientras que la otra es de la segunda mitad del siglo XIX.

Crawford en su monografía insinúa que "a juzgar por el hecho de aparecer una segunda edición en el espacio de tres años, el libro debió de obtener una buena acogida" (18); sin embargo, el libro no debió tener demasiado éxito entre los contemporáneos y posiblemente fue reeditado al estar respaldado por esta poderosa familia de Cuenca.

Teniendo en cuenta que las dos primeras ediciones presentaban una portada (19) y una dedicatoria diferentes, me propuse compararlas, tanto en los preliminares como en el texto propiamente dicho.

Parece que Figueroa siempre se tiene que ver en vuelto en situaciones comprometidas o, al menos, confusas y esta obra no podía ser una excepción. Los críti-

cos, que nunca estudiaron detenidamente los temas relacionados con este autor, lanzaron, en ocasiones, conclusiones erróneas contribuyendo aún más al confusio- nismo que rodeó a su compleja personalidad.

Crawford, uno de los más destacados estudiosos sobre Figueroa, hablando precisamente de estas dos edi- ciones dice: "La primera edición de esta biografía... tiene la dedicatoria al duque de Lerma; pero la segun- da edición, idéntica a la primera,... está dedicada al antiguo protector de Figueroa... Es probable que le disgustase el escaso aprecio de Lerma hacia su deferen cia, y que por esta causa cambiase la dedicatoria en la edición segunda" (20).

Por otro lado mientras en catálogos bibliográfi- cos como el de Salvá no se menciona la existencia de la edición de 1616, en el repertorio de Palau se dice lo siguiente sobre dicha edición: "Tiene la particula- ridad de estar dedicado el libro al V Marqués de Cañe- te, en la portada, y al duque de Lerma en la verdadera dedicatoria que, asimismo, es diferente de la que puso el autor en los preliminares del año 1613".

Pues bien, ninguna de estas afirmaciones anterio- res, aún dichas por especialistas, son ciertas, ya que, mientras en la portada de 1616 se señala a don Juan An

drés como destinatario de la obra, en la Dedicatoria propiamente dicha no aparece para nada su nombre, sino el de don Francisco de Rojas y Sandoval (21).

Por tanto, lo que en un principio parecía una segunda edición de los Hechos de don García..., motivado por el éxito, es una nueva aparición en público de una obra en la que el editor sólo cambia la portada. He cotejado minuciosamente los dos ejemplares y no se observan en ellos el más mínimo cambio. En los preliminares se mantienen las partes de rigor: la Tassa, Suma de Privilegio, fe de Erratas, dos aprobaciones de 1612 —una de Fray Alonso Remón (22) y otra de Antonio de Herrera (23)—, la Dedicatoria ya comentada, un interesante Al Lector de don Gabriel Carvajal de Ulloa (24) y un extensísimo Prólogo del mismo Figueroa (25).

El texto, dividido en siete libros totalmente en prosa, tampoco presenta entre la edición aparecida en 1613 y la de tres años después, ninguna diferencia. Es más, se conserva el mismo formato, el mismo número de páginas y de formas textuales, y, por si todavía cabe alguna duda, se corresponden paralelamente todas las erratas de paginación que se encontraban en la primera edición. Nos encontramos, pues, ante una misma edición y no ante dos ediciones diferentes como siempre se había creído, en la que en la imprenta se utilizan las

mismas planchas de impresión para todo el libro, salvo para el frontispicio que es lo que da la apariencia de una edición distinta.

= = = = =

Siglos después los Hechos de Don García..., merecieron ser reimpresos en la Colección de historiadores de Chile, vol. V. Aunque Palau asegura que apareció en 1864, en el libro de Crawford, que parece conocer la edición, se señala la fecha de 1865. Al no haber podido localizar la edición del siglo XIX, no puedo confirmar el dato.

N O T A S

(1) Plaza universal, Madrid, 1615, Disc. XXXII "De los que componen libros y sus Mecenas o Protectores", fol. 128 r.

(2) Ibidem, fol. 128 r.

(3) Marcelino Menéndez Pelayo, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Madrid, C.S.I.C., 1949, VI, pág. 193.

(4) Hechos de D. García..., Madrid, 1613, pág. 103.

(5) Ibidem, pág. 103.

En el ejemplar que he manejado en la Biblioteca Nacional, los nombres propios del texto están subrayados y en el margen hay la siguiente nota manuscrita a la que he modernizado la grafía: "la causa que tuvo don Alonso de Ercilla para callar los hechos de don García que con pasión lo calló todo" (p. 103). Como en dicho ejemplar hay algunas otras notas manuscritas, incluyo como curiosidad todas estas páginas en el Apéndice documental

(6) Hechos..., ob. cit., pág. 104.

Así sigue Figueroa criticando a Ercilla: "Ingrato a muchos favores que había recibido de su mano, le dexó en borrón sin pintarle con los vivos colores que era justo: como si se pudieran ocultar en el mundo el valor, virtud, providencia, autoridad y buena dicha de aquel cavallero, que acompañó siempre los dichos con los hechos, siendo en él admirables unos y otros" (pág. 104).

- (7) La Araucana, edición de Antonio de Sancha, Madrid, 1776 págs. XXI-XXII del prólogo.

Un poco más adelante el editor añade: "Menos razón tiene el Doctor Figueroa o, por mejor decir, más injuria hace a don Alonso, en poner nota en la fe de su historia, el qual tantas veces protesta al Rey Felipe II que es incontestable la verdad de los hechos que refiere de las guerras de Arauco, parte de las quales oyó a personas fidedignas, que se hallaron en ellos y parte de que él fue testigo ocular" (Ibidem, pág. XXIII).

- (8) Frank Pierce, La poesía épica del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1961, pág. 187.

- (9) M. Menéndez Pelayo, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, ob. cit., VI, pág. 193.

- (10) Ibidem, VI, pág. 195.

(11) Pedro de Oña, Arauco domado, 1605, Exordio, fol. 4 r.

(12) M. Pelayo, Estudio..., ob. cit., VI, pág. 193.

(13) Ibidem, VI, pág. 195.

(14) Ibidem, VI, pág. 195.

(15) En la isla Magdalena se encuentra el siguiente tipo:

"... casi blancos y de gentil talle, grandes, fornidos, de buenos pies, piernas y manos con largos dedos; apacibles ojos, bocas, dientes y las demás facciones; de carnes limpias en que mostraban bien ser gente sana y fuerte. Eran robustos hasta en la voz. Venían todos desnudos sin parte cubierta. Traían rostros y cuerpos labrados de azul, con algunos dibuxos de pescados y otras labores. Algunos los llevaban cogidos y enmarañados. Eran rubios los más, aviendo no pocos muchachos tan lindos que obligaban a dar gracias a su Criador" (pág. 242).

En tierras de las islas Salomón hay otro tipo humano diferente: "Son de color pardo. No llevan hombres ni mugeres ropa sobre sí. Es gente por extremo bellota, membruda, de grandísima fuerza y tan recia de cueros que, desnudos y descalços, se meten por entre çarças y espinas, y andan por entre riscos y peñascos tan ligeros como corços" (pág. 275).

- (16) En el Catálogo de Salvá, después de la descripción de los Hechos... de Figueroa se dice: "Uno de los principales objetos que se propuso La Pérouse al emprender su viaje, fue el de fijar cuáles eran las islas llamadas de Salomón sobre las cuales existe una relación en castellano en el tomo IV de la Collection de voyages de... Thevenot, con el título de Dos viajes del Adelantado Alvaro de Mendaña; ... Pues bien, el tratado reimpresso por Thevenot fue sacado sin duda de la obra de Suárez de Figueroa sobre los hechos del Marqués de Cañete, donde se halla íntegro desde la pág. 228 a la 291" (Pedro Salvá y Mallén, Catálogo de la Biblioteca de Salvá, Valencia, 1872, II, págs. 631-632).
- (17) En la Plaza universal, Madrid, 1615, Disc. XXXVI, "De los cosmógrafos, geógrafos, Corógrafos y Topógrafos" (fols. 141 v.-166 r.) también se menciona este hecho: "La Australíssima fue a descubrir por ordel del rey don Felipe Tercero, el Capitán Pedro Fernández de Quiros, Portugués. Este tras largo viaje tomó tierra en una espaciosa bahía, a quien nombró de San Felipe y Santiago por aver llegado allí el mismo día, año de mil seiscientos y seis; y al Puerto que está en ella, de la Vera Cruz, y a toda la parte allí descubierta la Australia del Espíritu Santo" (fol. 165 v.).
- (18) Crawford, Vida y obras..., ob. cit., pág. 51.

(19) La primera edición se presenta:

- . "Hechos/de Don García/Hurtado de Mendoza/", Quarto Marqués de Cañete/A Don Francisco de Roxas y/Sandoval, Duque de Lerma, Marqués de Denia/Por el Dr. Christóval/Suárez de Figueroa/ En Madrid, En la Imprenta Real, /Año M.DC.XIII".

Mientras que la otra:

"Hechos/de Don García/Hurtado de Mendoza/Marqués de Cañete/A Don Juan Andrés Hurtado de Mendoza/su hijo, Marqués de Cañete/ Señor de las villas de Argete/y su partido, Montero Mayor/del Rey nuestro Señor, Guarda/Mayor de la Ciudad de Cuenca [sic]/Por el Dr. Christóval/Suárez de Figueroa/ En Madrid, en la Imprenta Real/Año 1616".

(20) Crawford, ob. cit., pág. 51.

Hay que decir, sin embargo, que en la traducción castellana de Alonso Cortés, en nota de traductor se dice: "Es de advertir,..., que aunque en la portada de esta segunda edición aparece dirigida la obra a D. Juan Hurtado de Mendoza, en la Dedicatoria lo está, como en la primera edición, al Duque de Lerma, Don Francisco de Rojas y Sandoval" (ob. cit., pág. 51).

(21) La dedicatoria de 1613 de Figueroa que se repite íntegra en la edición de 1616 dice así: "Deviéndose las grandes cosas a los sujetos grandes, a cuya sombra co-

rren como a su propio centro, es justo acuda este vo
lumen, grandioso por su assumpto, al sagrado de V.E.
tan grande por todos los caminos quanto sabe el mundo.
Fúndase también este intento en aver sido el varón ce
lebrado en él tan verdadero servidor de V.E. que en
vida sólo desseó se ofreciessen infinitas ocassiones
en que poder mostrar quanto lo era. Suplico a V.E. ad
mita la voluntad y ampare el supuesto, para que con
semejante favor queden animados, assí los Cavalleros
españoles para emprender dignos hechos, como los pro-
fessores de letras para escribirlos y publicarlos.
Guarde nuestro Señor a V.E. largos años".

(22) En la aprobación del padre Remón se dicen entre otras
cosas: "...donde con mucha erudición y fidelidad se
tratan todas las ocasiones en que este cavallero sir-
vió a sus Reyes..." mientras que del autor se asegura
que "no sólo por la erudición y buenas letras en que
él muestra, me parece se le deve dar la licencia que
pide, pero también para animar a otros cavalleros mo-
ços y nobles...".

(23) La aprovación de Antonio de Herrera continúa con las
alabanzas: "... hallo que la historia está muy bien
texida y ordenada y que va siempre con la verdad en to
da ella; y para que con buenos exemplos se anime la no
bleza castellana a servir a su Rey y Señor y ganar per

petua honra y fama".

- (24) Las palabras del Capitán Carvajal de Ulloa tienen un gran interés bibliográfico porque en el Al Lector introduce una lista de las obras que "en diez años ha compuesto" Suárez de Figueroa antes de 1612. Se remonta, pues, a 1602, fecha de la primera traducción napolitana del Pastor fido, la producción literaria del autor de los Hechos...
- (25) Comparado con los otros prólogos escritos para otras obras, éste tiene una gran extensión ya que lo aprovecha para comenzar las alabanzas de los antepasados de su protector. Empieza a hablar de la historia de los reyes castellanos, de las victorias de don Pelayo, de Bernardo del Carpio -ensalzado ya en la España defendida- para enlazar el árbol genealógico de los Mendoza con la familia de los Hurtado "todos merecedores de ser celebrados".



María Angeles Arce Menéndez



* 5 3 0 9 8 6 2 2 5 1 *

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x-53-034907-7

CRISTOBAL SUAREZ DE FIGUEROA:
NUEVAS PERSPECTIVAS DE SU ACTIVIDAD LITERARIA

TOMO II



ARCHIVO

Departamento de Literatura Hispánica

Facultad de Filología

Universidad Complutense de Madrid

1983

TP
1933
211-II

Colección Tesis Doctorales. Nº 211/83

© María Angeles Arce Menéndez
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1983
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-32318-1983



BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

FACULTAD DE FILOLOGIA

CRISTOBAL SUAREZ DE FIGUEROA: NUEVAS PERSPECTIVAS

DE SU OBRA.

(TOMO II)

Tesis Doctoral presentada por

ANGELES ARCE MENENDEZ

Director:

Cat. Dr. D. ALONSO ZAMORA VICENTE

Curso 1977-78

449

V.5. HISTORIA Y ANAL RELACION DE LAS COSAS QUE HIZIERON
LOS PADRES DE LA COMPAÑIA DE IESUS, POR LAS PARTES
DE ORIENTE Y OTRAS, EN LA PROPAGACION DEL SANTO
EVANGELIO, LOS AÑOS PASSADOS DE 607 y 608.

1.- MARCO HISTORICO.

Entre las traducciones que Figueroa hace de lenguas romances se encuentra la Historia y anal relación de las cosas que hizieron los Padres de la Compañía de Jesús (1) del jesuíta portugués Fernão Guerreiro, publicada en Madrid por la Imprenta Real en 1614.

El escritor vallisoletano debió comenzar la traducción muy poco tiempo después de conocida la obra portuguesa, publicada en Lisboa en 1611, porque ya aparece como un trabajo casi terminado en la lista de obras que Don Gabriel Carvajal de Ulloa inserta, en 1613, en el Al Lector de los Hechos de don García Hurtado de Mendoza. El autor de esa relación bibliográfica dice que Figueroa "perficionó y bolvió de Portugués en Castellano a instancia de los Padres de la Compañía de Jesús (que con ser centros y archivos de todas letras gustan de cometérselo) la relación de las cosas que los religiosos del mismo instituto hizieron en las partes de Oriente en las misiones de los años passados" (2). Pero a pesar de estos datos, que casi confirman que hacia 1612 la traducción estaba concluída, la publicación, quizás por orden del Consejo Real, se retrasó hasta 1614, aun que en el colofón aparece el año de 1613 (3).

2.- FERNÃO GUERREIRO Y SU OBRA.

Son muy escasas las noticias biográficas que se conocen del Padre Guerreiro y la mayoría de ellas han llegado hasta nosotros por haber sido conservadas en la obra Imagem da Virtute del Padre António Franco, otro sacerdote jesuita compañero conventual del anterior.

Fernão Guerreiro nació en 1550 en Almodôvar, un pueblecito del campo de Ollivença, y nada se sabe de su infancia hasta que a los diecisiete años, precisamente el 22 de enero de 1567, entró en el Noviciado de Évora a terminar sus estudios. Por el gran prestigio conseguido dentro de la Orden, fue Rector de los Colegios de Bragança y Madeira, Visitador (4) de los Colegios de las Ilhas y Superior de la Casa del Monte Olivete, cargo que desempeñó hasta su muerte, el 28 de septiembre de 1617. (5).

El libro que Figueroa traduce forma parte de una colección de cinco volúmenes impresos respectivamente en 1603, 1605, 1607, 1609 y 1611 y en cada uno de ellos Guerreiro relata los sucesos y los avances conseguidos por las Misiones de la Compañía de Jesús en Ultramar basándose en las cartas periódicas que los misioneros je-

suitas enviaban a la casa central de Lisboa.

De la obra completa del jesuita portugués hay una segunda edición moderna del Padre Artur Viegas publicada entre 1930 y 1942 en tres tomos:

- 1º: recoge la Relación de los años 1600 a 1603 y está impreso por la Universidad de Coimbra en 1930;
- 2º: incluye la historia de las Misiones de la Orden desde 1604 a 1606, publicado en 1931 por la misma universidad portuguesa, y
- 3º: se publica póstumo en la Imprenta Nacional de Lisboa en 1942 recogiendo los hechos sucedidos entre 1607 y 1609.

El editor moderno de la obra escribe al comienzo del primer tomo un extenso prólogo en el que dirige grandes elogios, a veces sumamente exagerados, al autor y a la Compañía jesuítica, que es su propia orden religiosa. En opinión del Padre Viegas de todas las joyas bibliográficas -es decir, de todas las cartas que periódicamente enviaban los misioneros desde ultramar-, la obra más completa y de mejor calidad es la de Guerreiro porque "...abrange em resumido trasunto tãda a extensíssima área das missões dos jesuítas portugueses nos fins dos século XVI e principios do XVII" (pág. XXXVI). La obra, además de ser "uma grandiosa ampliação ou história integral de tãdas as missões jesuítas-

cas portuguesas do Ultramar" (pág. XXXVI), reúne todo un vasto material que, sin su compilación, se hubiera perdido y habría dejado en el olvido un trabajo "cheio de interêsse histórico e de palpitante exotismo" (pág. XXXVI).

Aunque por la época los gustos hayan cambiado, la fama de los libros del Padre Guerreiro fue superior a la que hoy tiene. Viegas dice que "do largo acolhimento que teve na Europa, dão sobejo teste munho as versões que prontamente se fizeram dela, quer integrais, quer parciais..." (pág. XXXIX). En efecto, existen traducciones de la obra portuguesa en castellano, francés y alemán (6) a lo largo del siglo XVII, conociéndose incluso dos versiones en castellano: la que el Padre Antonio Colaço hace en 1604 del primer volumen (7) y la que Suárez de Figueroa publica diez años después del quinto y último tomo de la obra.

No cabe duda de que el Padre Viegas se deja llevar de un excesivo entusiasmo cuando explica en el "Prefácio" que él hace esta segunda edición de la obra por que no se podía "deixar por mais tempo jazer em lastimoso olvido uma obra de tão variada e amena leitura e de tão vivo interesse..." (pág. XXXV).

Siendo realmente objetivos podríamos decir que el interés de la obra radica exclusivamente en ser uno

de los primeros relatos de las misiones cristianas en Japón y en otras partes de Oriente, dándonos a conocer, además, una determinada etapa histórica con algunos detalles pintorescos de aquellas tierras y gentes; es exagerado, sin embargo, lo de "obra de tão variada e amena leitura" porque, para utilizar sus mismos adjetivos, el libro no es ni variado ni ameno: abundan listas interminables de bautizos, matrimonios o entierros celebrados por los misioneros en una región y fecha determinada; se reiteran los milagros, e incluso engaños, de los padres jesuitas para atraer a la fe cristiana a los infieles de aquellos territorios, o se dice el número de colegios, misiones o iglesias creadas.

Es también exagerado cuando un poco más adelante del Prólogo el Padre Viegas añade: "e por fim refundiendo escrupulosamente todo esse vasto material, sem quitar-lhe um único pormenor pintoresco ou lance de côr local, conseguin executar um trabalho encantador..." (págs. XXXVI); y sigue: "Recomendam-no como escritor uma agradável sobriedade e clareza de estilo, mais a exposição e coordenação da narrativa sempre natural e atraente, qualidades que para logo tornaram grandemente aceita entre nós e fora do reino a obra do Padre Guerreiro" (págs. XXXVIII-XXXIX).

= = = = =

Durante los siglos XVI y XVII la literatura epistolar era muy abundante en Portugal por la antigua costumbre, desde la época del fundador de la Orden, San Ignacio de Loyola, que los padres jesuitas tenían de enviar estas "letras missivas" con las últimas noticias de lo ocurrido en los territorios donde se encontraban (8). Con la intención de dar a conocer y, sobre todo, de difundir todos los progresos de los misioneros, las cartas escritas en portugués fueron traducidas al castellano desde 1555 para que gozasen de mayor difusión y sirvieran de estímulo en toda la península (9). Esta precisamente fue la intención del Padre Colaço como confiesa en la Dedicatoria a don Juan de Borja de su traducción del primer tomo de Guerreiro: "Mas porque la lengua en la que el Padre escribió estas cosas no es de todos tan entendida, fue menester traduzilla en romance castellano, a lo qual me obligó el gran desseo que en muchos conocí de entender cosas tan gloriosas, como las que en este libro se contienen...".

3.- LA TRADUCCION DE FIGUEROA.

No se sabe con certeza si ambos escritores se conocieron ni cuáles fueron las relaciones de Figueroa con

la Compañía de Jesús. Pero ninguna de estas explicaciones sería necesaria para justificar la traducción porque el trabajo del español no constituye un hecho aislado si no más bien la continuación de una costumbre extendida, como ya se ha visto, desde hacía algún tiempo. (10). Incluso en la traducción del Padre Colaço se anunciaba al público las obras que la seguirían: "... y con mayor brevedad haduciremos de aquí adelante lo que él [Guerreiro] fuere sacando, para consuelo de los que dessean saber las maravillas que Dios va obrando en aquellas partes de tanta gloria suya, en las quales se verán muchos y raros exemplos, de los quales el buen juicio y piadoso afecto podrá sacar muy grande fruto espiritual". Pues bien Figueroa, en este caso, es uno de los encargados de difundir la obra escrita por el portugués.

A) Preliminares.

Aunque la traducción no se publica hasta 1614 to dos los Preliminares están fechados en el año anterior constando de lo siguiente:

- Dos Censuras del Ordinario con alabanzas al traductor y a su trabajo: una del Dr. Gutierre de Cetina (16 de marzo de 1613): "la traducción es fiel y verdadera" y otra de Pedro de Valencia (del 16 de diciembre del mismo año):

"...Y también el trabajo del traductor es digno de galardón y loor".

- Licencia de Jorge Tovar en nombre del Rey del 3 de abril de 1613.

- Sigue a la Tassa y a la Fe de erratas una Dedicatoria de Figueroa a don Gerónimo Corella con el siguiente texto: "Si en V.S. concurren esplendor de inmemorial nobleza, antigua calidad de estado, generosidad de ánimo, superioridad de valor militar y hábito de magnánimas acciones, es justo que los profesores de letras consagren sus obras a su claro nombre. Esta, pues, que por la variedad de lo que trata, anhelaba por tan digno protector, recorre al amparo de V.S. desseosa de hallar lugar en su gracia, para seguro y premio de su autor y para confusión y mengua de maldicientes. Guarde nuestro Señor. C. Suárez de Figueroa".

- El Al Lector, está encomendado a don Luis Cabrera de Córdoba criado y conocido cronista de Felipe II del que Figueroa toma, sin duda, muchos de los datos que se encuentran en La Constante Amarilis y en los Hechos de don García Hurtado de Mendoza. Cabrera, autor de una especie de "Ecos de Sociedad" del momento (11) elogia al traductor "... de pluma erudita y elegante... por sus volúmenes impressos en Poesía y en Historia... que sólo de su estylo se podía y debía fiar la inmortalidad

de tan heroycas hazañas".

- Terminan los preliminares con un dibujo y con una "Tabla de los capítulos que en este libro se contienen".

B) Texto.

Si en otros trabajos de traducción de obras italianas como el Pastor fido o la Plaza universal Figueroa había introducido nuevos elementos con respecto a la obra original (bien haciendo dos versiones distintas del original de Guarini o bien quitando o añadiendo argumentos en la obra de Garzoni), esta traducción del portugués sigue literalmente la obra del jesuita evitando utilizar las formas que éste había puesto en primera persona.

La obra que Figueroa traduce tiene la siguiente portada: "Relaçam/annal das cou-/sas que fizeram os Padres da Companhia de Iesus, nas partes da India oriental, e em algũas outras da conquista deste Reyno nos/annos de 607. e 608. e do processo da conversão/e Christandade da quellas partes, com mais/hũa addiçam á relação de/Ethiopia/. Tirado tudo das cartas dos mes-/mos Padres que de lá vierão, e ordenado pello Padre Fernão/Guerreiro da Companhia de Iesu, natural de/Almodovar de

Portugal./Vay dividida em sinco livros./.../Com licença da Sancta Inquisiçam, Ordinario e Paço./Em Lisboa: Impresso por Pedro Crasbeeck./Anno M.DC.XI./ Esta taixado este livro em 260. reis em papel./.

Al poco tiempo de aparecida esta obra de Guerreiro, Figueroa debió emprender su trabajo ya que dos años después su traducción estaba terminada como hemos visto por las fechas de los preliminares.

La obra consta de cinco libros, divididos, a su vez, en capítulos:

Libro I : "De la Provincia de foa, en que se contienen las misiones de Monomotapa, Mogor y Etiopía". (fol. 1). Con 15 capítulos.

Libro II: "De la Provincia de Cochín, donde se tratan las cosas de Malabar, Pegu, Maluco". Es el libro más corto con 7 capítulos (fol. 100).

Libro III: "De las Provincias de Iapón y China". con un total de 26 capítulos porque en ellos se incluyen también muchos de los sucesos ocurridos en estas provincias los años 1606 y 1607 que sirven como antecedentes a lo que después se cuenta (fol. 170).

Libro IV: En 8 capítulos se cuentan "las cosas de Guinea y Sierra Leona" (fol. 345).

Libro V: El último es una "Adición a la relación de las Cosas de Etiopía, con más larga información del las" (fol. 420). Con 13 capítulos.

Es evidente que Figueroa conocía muy bien la lengua portuguesa cuando acepta el encargo de la Compañía de Jesús. No sólo hace su trabajo con una gran literalidad sino que además sabe captar, en la mayoría de los casos, el auténtico sentido de un giro literario portugués dándole su verdadera correspondencia en castellano. Esta fidelidad en la traducción puede comprobarse, además de cotejar ambas obras, comparando simplemente la "Tabla de los capítulos" con la "Tavoadá dos capitulos" que aparece antes de comenzar los textos propiamente dichos.

En una visión un poco rápida, sin embargo, de ambas obras, se encuentran aparentemente una serie de diferencias que son sólo motivadas por la mala colocación de cuadernillos en el trabajo de Guerreiro tal como salió su edición de 1611.

= = = = =

La traducción española no ofrecía ningún proble-

ma en los cuatro primeros libros pero sí en el último por las características que presentaba:

- 1.- El Libro IV terminaba con estas significativas palabras: "Por tanto quiero concluir con pedir a los xarísimos Padres y Hermanos desta Santa Provincia, pues tanto zelan la salvación de las almas, favorezcan también y ayuden ésta, pidiendo al autor della la lleve adelante, para gloria suya y aumento de nuestra Santa Fe".
- 2.- Por si esto no fuera suficiente, después del Libro IV hay un enorme dibujo al final de la página, cosa que no ocurre al finalizar los otros libros anteriores.
- 3.- El Libro V titulado "Adición a las cosas de Etiopía" ponía, antes de empezar con la separación en capítulos, un Prólogo que comenzaba: "Estándose imprimiendo esta obra, se publicó un libro impresso en Valencia el año passado de 1610, compuesto por el Padre D. Luis de Urreta, de la sagrada Orden de los Predicadores, intitulado Historia ecclesiástica, Política y Natural de los Reynos de Etiopia, Monarquía del Emperador llamado Préste Ioan".
- 4.- La cita anterior incluída en el Prólogo mencionado, como se ha visto en el interior del texto propiamente

te dicho, se correspondía con un libro real conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (12).

- 5.- Cotejado el texto de la Historia eclesiástica... con las alusiones de la traducción de Figueroa, me demostró que éste conocía directamente la obra publicada en Valencia ya que toda la paginación de las citas se correspondía con la del Padre Urreta.

Todos estos puntos favorecían la idea de que Figueroa era traductor de los cuatro primeros libros y autor original del quinto, opinión defendida por muchos críticos -como en el caso de Pérez Pastor (13) o de Palau (14)-, que nunca se pararon en cotejar detenidamente las obras de Guerreiro y de Figueroa. Los errores relacionados con Figueroa o, si se prefiere, la información incorrecta (15) son bastante frecuentes, pero el caso de la obra que nos ocupa es, quizás, uno de los más justificables porque en la actualidad hay muy pocos ejemplares de la obra original de Guerreiro y de muy difícil localización (16). Ese era una de los puntos en los que se basaba el editor moderno de la obra portuguesa para justificar su nueva edición: "Consta a preciosa coleção de cinco volumes... Bem raro é já hoje qualquer dos volumes, e raríssima a coleção completa" (17).

Otro dato que me hizo pensar, en un primer momento, que Figueroa era autor y no traductor de ese quin-

to libro, fue considerar la dificultad que habría tenido el Padre Guerreiro para conocer en Portugal a comienzos de 1611 la obra del Padre Urreta, pocos meses después de su publicación al otro extremo de la península.

Sin embargo, todas las suposiciones cayeron por su propio peso, al poder consultar un ejemplar de la edición de la Relaçam annal... de 1611 en la Biblioteca del British Museum de Londres, ejemplar que, aunque imperfecto, es de los pocos existentes en el mundo. Así pude comprobar realmente la fidelidad de la traducción española hasta en los signos de puntuación y se puede también afirmar la existencia de ese Libro V en la obra portuguesa: "Adição a relaçam de Ethiopia, em que se responde ao livro de Frey Luis Urreta sobre as cousas apocrifas, e falsas que nelle se dizem daquelle reino, e dos Portugueses".

Guerreiro conocía la obra de Urreta y pudo criticarla y añadir su comentario antes de finalizada la redacción de la Relaçam annal... Figueroa, pues, se lo encontró todo hecho y sin añadir ni quitar nada de la obra portuguesa, se limitó a cumplir el contrato de la Compañía de Jesús: traducir al castellano el último libro de Guerreiro para que las almas piadosas tuvieran conocimiento de los adelantos realizados por los misioneros de la Orden.

N O T A S

- (1) La portada completa dice así: "Historia y Anal Relación de las cosas que hizieron los Padres/de la Compañía de Jesús/por las partes de Oriente y otras, en la/propagación del Santo Evangelio/. Los años passados de 607 y 608/Sacada, limada y compuesta de Portugués en/Castella no por el Doctor Christóval/Suárez de Figueroa./A Don Gerónimo Corella/y Mendoza, Conde de Concentayna,/Marqués de Almenara/ [Escudo de la Compañía de Jesús]/En Madrid, M.DC.XIIII/En la Imprenta Real,/Véndese en casa de Iuan Hafrey/. [En el colofón: M.DC.XIII].
- (2) Que la obra se concluyó antes de 1613 también lo prueban unas palabras que Jorge de Tovar dice en nombre del rey y que se insertan en los preliminares de la traducción de Figueroa. El privilegio del rey está fechado el 3 de abril de 1613 y comienza: "Por quanto por parte de vos..., nos fue hecha relación que aviades traduzido de la lengua Portuguesa en lengua castellana, un libro intitulado Relación anal..."
- (3) Las fechas de los Preliminares de la obra son todas de 1613.
- (4) De las múltiples acepciones que se señalan en el Diccio-

nario de Autoridades de la voz "Visitar", la relaciona da con el cargo del Padre Guerreiro dice: "Vale también examinar el Juez Eclesiástico. las personas en orden al cumplimiento de sus obligaciones Christianas y Eclesiásticas, y reconocer las Iglesias, obras pías y bienes eclesiásticos, para ver si están y se mantienen en el orden y disposición que deben tener".

- (5) Así describe el Padre Antonio Franco los últimos momentos de Guerreiro: "Era actualmente Superior na casa do Monte Olivete, quando lhe sobreveio um prioriz tão rijo, que foi levado para a Casa de San Roque; ali se lhe applicaram todos os remedios sem efeito. Receberam os Sacramentos, e depois santamente deu a alma a seu Criador aos 28 de Setembro de 1617 tendo 67 de idade e 50 de Companhia" (Imagem da Virtute, pág. 861).

En la edición moderna de la obra portuguesa que hace Viegas, se dice que Guerreiro tuvo dos hermanos sacerdotes: uno jesuita llamado Bartolomeu Guerreiro, autor de varias obras bastante apreciadas y otro, clérigo secular, llamado Alfonso, que murió asesinado en las afueras de la capital en 1581.

- (6) En la Bibliografía de Palau está reseñado lo siguiente: "Indianische New Relation Erster Theil. Gedruckt zu Augspurg bey Chrysostomo Debertzhofer. Anno M.DC. XIII (1614), 4º 5 h. 111 p.".

- (7) La larga portada de esta traducción castellana es como sigue: "Relación anual de las cosas que han hecho los padres de la Compañía de Iesús en la India Oriental y Japón, en los años 600 y 601 y del progreso de la conversión y Christiandad de aquellas partes. Sacada de las cartas generales que han venido de ella, por el Padre Fernan Guerrero de la Compañía de Iesús, natural de Almodovar de Portugal. Traduzida del Portugués en Castellano por el Padre Antonio Colaço, Procurador General de la Provincia de Portugal, India, Iapón y Brasil, de la misma compañía. Dirigida a Don Iuan de Boria, Conde de Ficallo, del Consejo Supremo de Portugal y del Estado de su Magestad. Año 1604. Con Privilegio. En Valladolid, por Luys Sánchez" (Biblioteca Nacional de Madrid Sign.: R. 28910).

La traducción del Padre Colaço sigue fielmente el libro de Guerreiro que tiene la siguiente portada: "Relaçam annual das cousas que fizeram os padres da Companhia de Iesus na India, Iapão nos anos de 600 y 601, do processo da converssaõ, Christiandade da quellas partes: tira da das cartas gêraes que de la vierao pelo Padre Fernão Guerreiro da Companhia de Iesus. Vai dividida em dous livros, hum das cousas da India, outro do Iapam [Escudo de la Compañía], Impressa dom licença do S. Officio, Ordinario. Em Evora, por Manoel de Lyra, Anno 1602" (Biblioteca Nacional de Madrid: Sign.: R. 28459)

Al final del libro portugués hay una lista de erratas, con páginas señaladas, que no se traducen en la versión

de Colaço.

(8) Así dice Viegas: "Este comercio de Letras missivas entre os filhos da Companhia de Iesús era usança antiga na Ordem, e já heredada do próprio fundador, o qual assiduamente a coltívou e recomendou a seus filhos como um dos meios mais eficazes para alargar a edificação, fomentar o zêlo e apertar os laços da caridade fraterna" (ob. cit., pág. XXXVI).

(9) Pueden servir de muestra algunos ejemplares que he encontrado en el British Museum de Londres recogidos como Jesuits: Letters from Missions:

- Copia de diversas cartas de algunos padres y hermanos de la Compañía de Jesús, recibidas el año M.D.LV. De las grandes maravillas que Dios... obra... en las Indias del Rey de Portugal, y en el Reyno de Iapón, y en la tierra de Brasil. Con la descripción... de la gente del gran reyno de China y otras tierras nuevamente descubiertas, etc. ff. 52 Claudio Bornat, Barcelona 1556, 8ª (British Museum: Sign.: C. 32, a. 11).

- Copia de algunas cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús, que andan en la India y otras partes orientales escribieron a los de la misma compañía de Portugal. Desde el año M.D.LVII hasta el de LXI. Traslados del Portugués en Castellano. Coimbra, Manuel Alvarez, 1562, ff. 103, 4ª (British Museum: Sign.: C. 32. a. 11).

- Otra edición del libro anterior en Barcelona, 1562, 8ª (Sign.: C. 32. a. 15)
 - Relación de algunas cosas notables...en los reinos de Iapón, sacada de las últimas cartas... de la Compañía de Iesús, etc... Sevilla, 1586, 8ª (Sign.: C. 32. a. 24 (1))
 - Avisos de la China y Iapón, del fin del año 1587. Recibidos en octubre del 88: sacados de las cartas de la Compañía de Iesús que andan en aquellas partes, pp. 45; Madrid, 1589, 8ª (Sign.: C. 32. a. 12).
- (10) Así se explicaba en el Al Lector de la traducción del Padre Colaço: "Por lo qual ha parecido a los Superiores de la Compañía... se hiziese un extracto de lo que en ellas [las cartas generales] se contiene de edificación: principalmente de lo sucedido en Iapón en el año 600 y en la India en el 601...; ...aora se imprimen las cosas destos dos años, porque las de los otros atrás ya andan impressas en dos volúmenes, que el Padre Luy de Guzmán... compuso en una gravíssima historia, con singular estilo y prudencia: y la de los años siguientes hasta el presente, está componiendo en Lisboa en Padre Fernan Guerrero de nuestra Compañía, para luego las imprimir en portugués: como hizo en las que en este hemos traducido.
- (11) Luis Cabrera de Córdoba, Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614, Ma

drid 1857. Como se verá la obra de Cabrera quedó inédita hasta mediados del siglo XIX.

- (12) Dicho ejemplar se encuentra en la Sección de Raros (Sign.: R. 12671) y presenta la siguiente portada:
- "Historia/eclesiástica,/política, natural/y moral de los grandes y remotos/reinos de la Etiopía, Monarchía del Emperador,/llamdo Preste Iuan de las Indias./ Muy útil y provechosa para/todos estados, principalmente para Predicadores./A la Sacratíssima y' siem-/pre Virgen María del Rosario./Compuesta por el. presentado Fray Luys de Urreta,/de la Sagrada Orden de Predicadores/Con tres tablas muy copiosas/Año 1610/Con privilegio/En València, en cassa de Pedro Patricio Mey/A costa de Philippo Pincinali, mercader de libros./
- (13) Pérez Pastor, después de la descripción del libro dice al final: "Este libro quinto contiene varias informaciones de Etiopía en contra de las que acepta el P. Fray Luis de Urreta en su Historia eclesiástica, política y natural de los Reynos de Etiopía, Monarquía del emperador llamado Preste Juan, impresa en Valencia el año 1610; por consiguiente, Suárez de Figueroa es traductor de los cuatro libros y autor del quinto" (Cristóbal Pérez Pastor, Bibliografía madrileña, o descripción de las obras impresas en Madrid, Madrid, 1906, pág. 300).

- (14) En el libro de Palau se dice también: "Los cuatro primeros [libros] son traducidos del portugués y el quinto original de Suárez de Figueroa" (pág. 245).
- (15) En El Pasajero, edición de Selden Rose, Madrid 1914, se habla en la Introducción de este trabajo de Figueroa, pero el editor se equivoca al reseñar el libro y, en nota, cita el libro de Guerreiro de 1600-1601.
- (16) De las múltiples bibliotecas consultadas sólo he encontrado dos ejemplares de la edición del libro de Gue--rreiro utilizado en la traducción de Figueroa: en la Biblioteca del British Museum londinense y en la Real Academia de la Historia de Madrid.
- (17) Artur Viegas, ob. cit., pág. XXXV, del Prefácio de su edición.

271

V.6. PLAZA UNIVERSAL DE TODAS CIENCIAS Y ARTES.

1.- MARCO HISTORICO.

Muy posiblemente se encontraba Figueroa en Madrid o muy cerca de la corte, cuando comienza la traducción de la Piazza universale de Tommaso Garzoni. Aunque Crawford piensa que el autor vallisoletano desempeñaba algún cargo oficial, lo más probable es que siguiera bajo el mecenazgo de los señores de Cañete, dedicándose a este nuevo trabajo después de terminada la España defendida y antes o contemporáneamente a la redacción de los Hechos de Don García Hurtado de Mendoza.

Es un poco arriesgado asegurar los motivos por los que Figueroa traduce la obra de Garzoni. No parece probable, al menos no hay pruebas de ello, que obedeciera a un encargo o mandato de su entonces Mecenas, preocupado exclusivamente en la exaltación de su familia --La constante Amarilis, los Hechos..., son prueba evidente así como algunas octavas de la España defendida--. Más bien parece que Figueroa decidió hacerse cargo de la traducción después del profundo interés que despertó en él la lectura de la Piazza después de su primera estancia en Italia, unido a la devoción que sentía por la madurez de la cultura italiana como la mayoría de los escritores españoles del Siglo de Oro.

2.- LA PIAZZA Y EL GENERO MISCELANEO.

Para encuadrar dentro de un género el estudio de la Piazza de Garzoni y, posteriormente, el de la Plaza de Figueroa, hay que tener presente que, aunque este tipo de obras alcanzaron su máximo desarrollo en el siglo XVIII (1), ya con anterioridad, y especialmente en la literatura renacentista, se encuentran numerosas obras de este tipo aunque dentro de otros nombres.

En un estudio global, aunque no detallado, de estas obras enciclopédicas se podrían hacer dos grandes apartados: uno que atendiese al plano formal de la obra y otro que se refiriese al objeto de la misma. Es decir, en el primero quedaría incluido todo lo que se basa en el que se ha llamado género de la miscelánea, con la silva, cajón de sastre, etc., mientras que en la segunda entraría todo lo que tuviese un mensaje o crítica social, pasando por el género que aparece con los nombres plaza, espejo y teatro.

La voz Miscelánea está definida en el Diccionario de Autoridades del siguiente modo: "Se llama también la obra o escrito, en que se tratan también muchas materias confusas y mezcladas". Definición con la que coincide prácticamente la Enciclopedia del idioma de Martín Alon

so (2) que dice: "Siglo XVI-XX: Obra o escrito en que se tratan muchas materias inconexas y mezcladas".

La palabra Silva en la Enciclopedia del idioma se da como "colección de varias materias o especies escritas sin método ni orden". Por último, la denominación Cajón (caxón) de sastre, está en el Diccionario de Autoridades definida así, en acepción metafórica: "se dice del hombre que tiene en imaginación grande variedad de especies muy confusas y mal colocadas"; y como "conjunto de cosas diversas y desordenadas" en Martín Alonso.

En cualquiera de los casos, vemos que se refieren a definiciones de tipo puramente formal y exterior, sin entrar en las materias de las que trata la obra.

En el Diccionario de la literatura española de la "Revista de Occidente" se dice en la definición de lo que se ha dado en llamar "obras misceláneas": "... son obras en que se trata de diversos asuntos inconexos entre sí..." y se añade "... que en España esta producción es, en general, de escaso mérito hasta la aparición de las Novelas ejemplares de Cervantes". Sin embargo, en el siglo XVI español se pueden citar autores que cultivan este género variado y enciclopédico: Pedro Mexía (Silva de varia lección (3); Juan de Timonedá (Sobremesa y alivio de caminantes y El Patrañuelo);

Gaspar Lucas Hidalgo (Diálogos de apacible entretenimiento), Agustín de Rojas Villandrando (El viaje entretenido (4), y otros.

Podemos pasar ahora al tipo que he encuadrado en segundo lugar y que tiene ya cierta preocupación social en relación con el mensaje dirigido a los lectores. Repito que en él quedaría incorporado plaza, espejo y teatro.

En el Diccionario de Autoridades: "sacar a plaza" es "publicar o hacer notoria alguna cosa que estaba oculta o se ignoraba" y para Martín Alonso es "publicar una cosa". Esta definición entraría dentro de la idea de Garzóni al escribir su obra: el presentar todo un conjunto de cosas y noticias referidas a profesiones que no eran totalmente conocidas.

La concepción de Espejo aparece íntimamente unida a la idea del humanismo italiano que define la comedia como: "imago veritatis, imitatio vitae, speculum consuetudinis" (5). Martín Alonso en su definición parte de la idea que en él se "ven reflejadas las costumbres ajenas". En la literatura española hay varias obras que llevan este título (6), y también en italiano, bajo la voz Specchio, se registran en el Diccionario literario Bompiani obras afines (7).

En cuanto a la denominación de Teatro baste recordar una obra del siglo XVII como El gran teatro del mundo de Calderón y el Teatro crítico universal de Feijoo, ya en pleno siglo XVIII. Para el italiano me limito a señalar dos obras: el Teatro d'huomini letterati (Venezia, 1647) de Girolamo Ghilini, como diccionario biográfico, y el Theatro de'vari e diversi cervelli mondani del propio Garzoni.

Sin embargo, sólo resta añadir que obras misceláneas con el título de Piazza o Plaza no he encontrado más que el original de Garzoni y la traducción de Suárez de Figueroa. Por otro lado, en ninguno de los diccionarios que he consultado, tanto italianos como españoles, aparece esta denominación de plaza como conjunto de temas diversos. Esto podría demostrar que, como género, la Plaza no aparece ni en el ambiente literario italiano ni español de los siglos XVI y XVII. (8).

3.- TOMMASO GARZONI Y SU OBRA.

En atención a lo desconocido que es este autor y esta obra, reuniré los datos biográficos esenciales de Garzoni, autor del "tardo Cinquecento" en expresión

de Benedetto Croce. Había nacido Ottaviano Garzoni, que fue su nombre originario, en Bagnacavallo, pequeña ciudad de la provincia de Ravenna bajo el señorío de los Estense en 1549. Demostrando una inteligencia verdaderamente precoz, a los 17 años ingresó en la "antichissima e santissima Congregazione Lateranense", cambiando el nombre de Ottaviano por el de Tommaso y dedicándose a estudios de Filosofía, Teología, Retórica y Oratoria. Volvió a su ciudad natal como lector de Sagradas Escrituras para morir a los 40 años (1589) después de haber escrito unas cuantas obras a partir de 1575 (9).

Garzoni, sin embargo no gozó en la posteridad de la fama que hacía esperar el éxito alcanzado por su obra entre sus contemporáneos. Muy pocos datos hay sobre su vida y en nuestro siglo solamente podemos señalar como bibliografía especializada el trabajo de Clemente della Corte (10) y la Tesis de licenciatura inédita de R. Braggonzoni (11).

Como los biógrafos actuales tienen que basarse siempre en noticias de la época del autor, un comentarista moderno de la Piazza, Gualtiero Betti (12), señala dos documentos que son esenciales para reconstruir la vida de su autor:

- a) la lápida sepulcral conservada en una capilla de la iglesia de San Francisco en Bagnacavallo y

- b) un Laconismo vitale circa l'Auttore, que aparece al comienzo de la primera edición del Serraglio degli Stupori del Mondo (Venezia, 1613-1619) (13)

= = = = =

La Piazza de Tommaso Garzoni gozó de gran éxito como lo demuestran sus treinta ediciones en italiano a lo largo del siglo XVI y gran parte del XVII (14). No alcanzó tal fama solamente dentro de Italia, sino también fuera de sus fronteras como lo demuestran las traducciones en latín, alemán y castellano (15) y las alusiones que a la Piazza hacen algunos contemporáneos (16)

La obra se nos presenta, pues, como típica del siglo XVI no sólo por su contenido sino también por los preliminares (17) llenos de alabanzas para el autor y de reproches para sus adversarios. En ella se trata de predicadores, heréticos, mujeres de mala vida, enterradores, banqueros, bandoleros, impresores, médicos, charlatanes, astrólogos, inquisidores, escritores..., en una desordenada presentación de noticias, unas veces eruditas y otras curiosas, referentes a los distintos estratos de la sociedad italiana, en un mundo presidi-

do por la Contrarreforma Católica y con un constante interés por la realidad práctica y científica típicas de la conciencia moderna.

En mil páginas y a lo largo de 155 Discursos (18) se trata de unas 540 profesiones y oficios. Aunque la disposición es variada, el esquema de desarrollo de cada uno de los Discursos se lleva a cabo de una forma monótona que, en líneas generales, es:

- 1.- Lista de los "professori" del oficio del que se va a hablar.
- 2.- Origen de la profesión o del oficio y, en ocasiones, la etimología del nombre.
- 3.- Opinión de antiguos y modernos al respecto.
- 4.- Descripción técnica del oficio y, a veces, bibliografía.
- 5.- Defectos morales de los "professori". Esta es una de las partes cuya lectura es más agradable, porque el erudito deja paso a la vivacidad del polémico que utiliza humanismo y sarcasmo cayendo también en la grosería, pero con un fondo de crítica social y deseo de reformar las costumbres. El amargo pesimismo en que incurre ante esta visión de los defectos sociales, es consecuencia de la aversión que le produce la degeneración del pasado.
- 6.- Despedida del lector.
- 7.- A cada discurso sigue una "Annotatione" de carácter

ter cultural, bibliográfica e incluso burlesca.
(19).

Las citas abundantísimas de textos antiguos (la Biblia, Cicerón, San Agustín) y contemporáneos, que el autor confiesa en el Prólogo haber buscado y leído personalmente la mayor parte de ellas, dan al libro una apariencia de seriedad científica. Sin embargo, leída la Piazza con más atención, no pasa de ser la obra de un mero observador de la sociedad de su época y de un crítico de sus costumbres: esta crítica costumbrista es la base fundamental de la enorme difusión del libro durante gran parte del siglo XVII.

Aunque los elementos que componen cada discurso varían, hay, sin embargo, algunos puntos comunes que ayudan a una lectura metódica y a una interpretación artística de la obra:

- 1.- Inclusión de una discreta bibliografía, incluso cercana al autor, añadida al final del Discurso o de la Anotación, y que tiene interés porque habla de algunas profesiones que hoy han desaparecido.
- 2.- Una más o menos extensa nomenclatura de los instrumentos o términos técnicos necesarios para ejercer un determinado oficio, que tiene enorme valor para un estudio de historia de la lengua.

- 3.- Descripción minuciosa de la técnica seguida en la elaboración de determinadas industrias artesanas.
- 4.- Información sobre las costumbres de la época y no ticias de todo tipo que dan una visión exacta y directa del momento en el que vive el autor.
- 5.- Todo ello completado con una verdadera acumulación de citas que intenta poner de manifiesto la vasta cultura de Garzoni (20). A pesar de distintas épocas, en general, estas citas no interesan demasiado.

Aunque la obra cae en muchas ocasiones en la monotonía -por ejemplo la forma de unir un discurso al siguiente-, hay otros muchos elementos que dan vivacidad e interés a la lectura de la Piazza universale, convirtiéndose, así, en un importante y curioso documento de la vida del "Cinquecento". Nos encontramos ante una obra enciclopédica o un repertorio de todas las actividades humanas; ante una mina de útiles observaciones y de noticias sobre los más variados argumentos, expuestas en un estilo que, si no es elegante, al menos es franco y desenvuelto, lleno de claridad, vivacidad y, en ocasiones, de una gracia irónica y satírica poco común en su época.

Y para terminar con esta configuración del autor italiano y de su Piazza, voy a citar un texto de Croce

que me parece suficientemente significativo: "Credo che se una persona dotata di buon gusto e discernimento scegliesse dalla Piazza universale e dagli altri volumi del Garzoni le descrizioni meglio condotte e ricavasse i ragguagli che contengono di costume, e di ciò fornisse un sobrio volume o volumetto, renderebbe un servizio agli studi e riguardagnerebbe alla nostra letteratura uno scrittore, secondario senza dubbio, ma non vacuo né noioso... Anche le sue nomenclature giovano per la conoscenza della lingua viva di quel tempo, che non si trova tutta nei vocabolari" (21).

4.- EDICION ITALIANA UTILIZADA POR FIGUEROA.

Uno de los primeros problemas con los que me he tenido que enfrentar al inicial el cotejo entre las dos obras, fue la elección de la edición italiana utilizada por el autor español. Efectivamente, en ningún momento de la traducción, ni en la parte introductoria ni en el texto, Figueroa alude a la edición italiana en la que se basa para hacer su trabajo.

Afortunadamente el campo electivo se va reduciendo

do por una serie de factores. De las veinticinco ediciones consultadas de la Piazza, desde 1584 a 1675, la fecha de la traducción castellana limita considerablemente el campo ya que, como es obvio, Figueroa tuvo que utilizar una de las ediciones aparecidas antes de 1612 -recordemos que aunque la Plaza se publica en 1615, en 1612 ya estaba terminada por las fechas que aparecen en los preliminares-.

La edición italiana de 1611 la he descartado también por las palabras que Figueroa pone al final de su Prólogo: "Las gracias deste beneficio se deven a su autor primero, que gastó años en la fábrica destos discursos, poniendo también yo de mi parte no poco tiempo y cuidado, para que cobrassen la forma que oy tienen, differentíssima de la antigua, por ser compuesto este volumen de lo ageno y mío...". Si tenemos en cuenta que tuvo que conocer la obra italiana, leerla, traducirla ("compuesto... de lo ageno y mío"), y mandarla a la imprenta para su publicación, parece probable que tuvo que pasar bastante tiempo, ya que asegura además que puso de su parte "no poco tiempo y cuidado".

He consultado también la edición de Garzoni de 1610 que no me ofrece muchas garantías porque, como en algunas ediciones póstumas, se notan las intromisiones de los editores que se permiten corregir o cambiar al-

gunas cosas del texto e incluso cambian la dedicatoria dirigiéndola a otro personaje. Descarto pues esta edición y las inmediatamente anteriores (sobre todo, las de 1605, 1604 y 1601) porque no corresponde la numeración de los Discursos a la de la traducción española. (22).

Considerando eliminables también las tres primeras ediciones italianas (1584 (23), 1585 y 1586 (24)) porque en ellas no aparecen las Anotaciones finales, llego a la conclusión de que habrá sido la elegida la de 1589 (25): además de ser la primera aumentada "con l'aggiunta di alcune bellissime annotationi a Discorso per Discorso" coincide con la fecha de muerte de Garzoni, hecho que pudo influir para que Figueroa, encontrándose en Italia, se fijase en la personalidad del autor fallecido y se decidiese a traducir al castellano una de sus obras más importantes (26).

5.- LABOR DE TRADUCCION Y ADAPTACION POR PARTE DEL AUTOR ESPAÑOL.

Para tratar de enfocar el tema puede servir de

ejemplo la opinión que le merece a Crawford la Plaza universal ya que va a recoger la idea fundamental de casi todos los críticos: "El libro de Figueroa es, en general, un exacto traslado del original italiano, pero omitió algunos párrafos que sólo importaban especialmente a los lectores italianos, y agregó algo que creyó de interés en la versión española" (27).

A simple vista estas palabras dan a entender que Figueroa hace una selección razonada del texto primitivo: omite lo que interesaba exclusivamente al público italiano y aumenta los párrafos interesantes para el lector español. Y sin embargo, esto no es completamente exacto, aunque sea el mismo Figueroa el que lo diga y aunque todos los críticos lo repitan basándose en las declaraciones del traductor en el Prólogo: "... ninguno se cansa ponderando si excedí o falté a la obligación de Intérprete. Porque en lo mío no es tan grande el aumento, que cubre la parte aumentada; y en lo otro fue intento, a atender más a perfeccionar que a traducir, escogiendo lo mejor de lo recogido" (28).

Aunque con estas palabras Figueroa trate únicamente de justificar su trabajo, nadie puede dudar que actúa con inteligencia: amparándose en una constante modestia sigue explicando en el Prólogo sus intenciones "Finalmente, aviendo yo más lleno de faltas que todos

y menos entendido que el más rudo, pasando los ojos por el libro en Toscano de Tomás Garzón, título Plaza universal de todas profesiones, me aficioné a su variedad, juzgándole digno de comunicación, como careciese de algunas cosas, por ventura no bien corrientes en nuestro vulgar".

Este párrafo unido al anterior tiene dos claros enfoques: por un lado, es una forma de confesar las motivaciones de traductor, pero al mismo tiempo los utiliza como una velada disculpa y una hábil defensa de los fragmentos añadidos. Si la obra no convence demasiado ni causa un gran impacto positivo recuerda que es traducida, pero si gusta a los lectores recuerda que él ha seleccionado "lo mejor de lo recogido" y que ha aumentado una serie de párrafos "como careciesse de algunas cosas".

El truco no puede ser mejor pero debemos aceptarlo con reservas. Hay que estudiar concienzudamente qué es lo que traduce literalmente, qué es lo que suprime, qué es lo que resume y qué es lo que se añade en su Plaza universal. Solo así habremos comprendido las intenciones de Figuerola y la validez de su trabajo.

6.- PIAZZA UNIVERSALE Y PLAZA UNIVERSAL: ANALISIS COMPARATIVO.

Sin hacer un cotejo minucioso entre ambas obras se puede, pues, creer perfectamente que, aunque se trate de una traducción -hecho que Figueroa nunca permite que se olvide-, el español sabe dar a su trabajo una configuración personal porque, como ya he citado, asegura en el Prólogo que la forma de sus discursos es "diferentísima de la antigua, por ser compuesto este volumen de lo ageno y mío". Y es verdad que es muy raro el discurso que no ofrece algún cambio respecto a la obra original.

Por todo esto me ha parecido interesante enfocar el estudio de la Plaza universal en apartados distintos que aclaren si realmente la labor de Figueroa es la de un traductor, la de un refundidor o la de un autor original, al menos en parte (29)

A) Supresiones.

Que la obra de Figueroa resume considerablemente el texto de la Piazza universale se puede observar a

simple vista porque la numeración de páginas es evidente: en el texto italiano hay 256, mientras que la traducción española, numerada en folios, tiene 368. A esto debemos añadir el número de páginas sin numerar que ocupan los preliminares de cada volumen: en Garzoni son 60 páginas frente a los 7 folios que aparecen en Figueroa.

La traducción presenta una configuración diversa en la estructura formal ya en el mismo recuento de los capítulos: frente a los 155 Discursos que se encontraban en Garzoni, en la Plaza universal alcanzan sólo el número de 111 y en esta cifra global debemos tener en cuenta los cinco que añade el español (30), la fusión de algunos discursos (31) y la confusión, consciente o inconsciente, en la numeración de algunos de ellos (32).

Las supresiones no corresponden, en líneas generales, a un criterio único aunque las más numerosas se centran en las siguientes:

- 1) Falta de citas de algunos autores, especialmente latinos o italianos.
- 2) Eliminación de muchos nombres propios en las largas listas que Garzoni pone como pertenecientes a una determinada profesión.
- 3) Resumen de historias o anécdotas demasiado largas

y que no parecían de interés especial para un público español.

Es muy raro el discurso que se ofrece íntegro en la traducción pero lo que es curioso señalar es la actitud del traductor a medida que la obra avanza: Los 83 primeros discursos de Garzoni se corresponden con unos 77 en Figueroa (aunque siguiendo la numeración impresa se cuentan 81 utilizando confusiones "involuntarias") mientras que a partir del Discurso LXXXIV del italiano, de los 71 discursos que faltan hasta completar los 155 que forman el total, Figueroa solamente traduce 26.

Es evidente que más de un 30% del original queda ignorado en la traducción, o por decirlo de otra manera Figueroa traduce dos discursos de cada tres. Lo lógico sería que este resumen, bien por cansancio o por exigencias editoriales, siguiera una selección coherente, es decir, que se eligieran los temas o asuntos más significativos y se pasaran por alto los que carecieran de interés. Sin embargo se escogen arbitrariamente desde el momento en que en la primera parte se traducen un 92% de los discursos originales mientras que en la segunda sólo un 34% (33).

Lo que me ha parecido curioso señalar al final

de este apartado de supresiones, es cuando Figueroa no incluye en su traducción alguna noticia española que estaba en el texto de Garzoni, precisamente cuando casi la totalidad de sus añadidos son de referencias españolas que es lo que nuestro autor echa en falta en la obra italiana. Sirvan de ejemplo dos citas que he encontrado al comienzo de la Piazza universale: una en el Discurso III, que tiene la misma numeración en Figueroa y la otra en el Discurso XIX del italiano que se corresponde con el Discurso XVIII de la Plaza universal.

Transcribo a continuación los fragmentos italianos traducidos porque quizás le parecieron a Figueroa que perjudicaban intereses españoles o la fama nacional:

- 1) En De Religiosi, in genere, et in particolare dei prelati e dei sudditi, etc. (III, p. 57-85), Garzoni hablando de las diversas Ordenes religiosas dice: "L'Ordine di Monferrato di Spagna, benché sia di San Benedetto, pure diviso dai monaci neri d'Italia" (p. 65).
- 2) En De nobilisti, ovvero Gentilhomini (XIX, p. 167-177), dice Garzoni de los nobles españoles: "Gli Spagnoli hanno per primo grado di nobiltà l'esser cavallieri e di poi viver del lor o dentro o fuor delle città con qualche ornato modo di vivere" (p. 175).

B) Adiciones.

Una de las partes más interesantes de la traducción/es cuando Figueroa introduce adiciones personales, de las que tanto se vanagloria y que son tan ensalzadas por los críticos actuales que, fiándose de las afirmaciones del "traductor-autor" y no comparando ambos textos, creen que se da con ellas una presentación peculiar y completamente distinta a la versión española.

Si bien haciendo gala a la verdad no podemos decir que la Piazza universale se transforme completamente en manos de Figueroa -como él trata de hacer creer al lector-, tampoco podemos negar que sus añadidos no estén pensados para un público español que vive en la sociedad cortesana del siglo XVII.

Dentro de los añadidos se puede hacer la siguiente clasificación:

a) Discursos originales completos.

Además de las decenas de fragmentos de ambientación o temática típicamente española que Figueroa introduce, lo más original que se encuentra en su obra consiste en añadir cinco nuevos discursos. Todos muy bre-

ves están colocados al final de la Plaza universal, y algunos, incluso, correlativos como puede verse en el esquema siguiente:

- 1.- Discurso XCVI: De los espaderos: fol. 334v.-335 r.
- 2.- " XCVII: Del uso de los cuellos y de sus abridores: fol. 335 v.-336 v.
- 3.- " CVI: De los prensadores: fol. 359 v.-360 v.
- 4.- " CVII: De los roperos: fol. 361 r.-361 v.
- 5.- " CVIII: De los tundidores (34): fol. 362r.-363 r.

b) Fragmentos añadidos dentro de la traducción.

Del mismo modo que las adiciones españolas son de diversa índole a lo largo de los discursos, también lo son de variada extensión. Algunas, como en el Discurso LIV De los Sastres, (fol. 223 v. 227 r.) o en el LXXXIX, De los Iusteadores y torneantes de a pie, (fol. 314 v.-316 v.), son bastante extensas y ocupan el principio o final del Discurso respectivamente, con lo que dan al conjunto del capítulo una fisonomía diferente. En otras ocasiones son mucho más breves y son las que más abundantemente aparecen en Figueroa: por ejemplo en el Discurso XVIII, De los Nobles, (fol. 75 r.-80 r.) después de reducir considerablemente el original, añade simplemente: "...en España, los Manriques, Totodos,

Mendoças, Guevaras" (fol. 75 v.).

Las adiciones de este tipo son bastante numerosas y presentan una cierta importancia porque son la adaptación a un ambiente y a un público español de temas y situaciones pensados para un público italiano.

De las varias decenas de añadidos de este tipo voy a señalar, como ejemplo sólo algunos de ellos:

- 1) La primera que aparece es el Discurso VIII, De los Formadores de pronóstico, Almanagues, Reportorios y Lunarios (fols. 47 v.-51v.); la adición no muy extensa puede leerse en fol. 48 v.-49 r.
- 2) Discurso XII, De los Abogados, Procuradores, Protectores, Solicitadores y pleiteantes (fols. 56 v. 59r.): "Particularmente España ha gozado y goza de muchos valientes causídicos, como entre otros, de un Pedro Barbosa, Assensio López, Lorenço Polo, Aréballo Sedeño, Iuan Alonso Suárez (35), Luis de Molina, Gilimón de la Mota, Gonçalo de Berrio, Don Diego de Contreras, Don Francisco y don Antonio de la Cueva, D. Alonso de Vargas, D. Iuan de Hozes, Luis de Casanate, Christóbal de Anquiano, Marcial Gonçález, Pelaez de Mieres, Tello Fernández y otros" (fol. 57 v.).
- 3) Discurso XXIV, De los Teólogos, en universal, y en

particular de Escolásticos y Escriturarios, de Intérpretes, Expositores, Comentadores o Glossadores de la Sagrada Escritura y otros libros (fols. 89 v. 97 r.); la adición en fol. 92 r.-92 v., presenta la novedad de que Figueroa cambia un fragmento de Garzoni (pág. 203).

- 4) Y una noticia típicamente española queda reflejada en el Discurso LXXXII, De los Maldicientes (fols. 298 r-300r.): "... Este vicio de dezir mal unos de otros, aunque es bien antiguo entre todas naciones, parece echó en España raizes más profundas. Aquí los más tienen por importante máxima para adquirir entera opinión de doctos, morder y condenar a bulo ajenas letras y virtud. Testigo desta verdad pudiera ser particularmente Madrid, cierto puesto en frente de San Felipe, donde en varios concursos, y juntas, se trata de supeditar al más ignorante, al más científico, excluyendo la embidia (con solicitar descreditos), devidas estimaciones y alabanzas" (fol. 300 r.).

En ocasiones, este tipo de fragmentos originales son sumamente interesantes porque describen una característica típicamente hispana criticando o censurando al mismo tiempo las costumbres de la sociedad contemporánea. Si en su obra posterior El Pasajero, hará una presentación costumbrista del siglo XVII muy interesante para nosotros, muchas de esas críticas ya estaban tratadas en los añadidos de la Plaza universal.

En otros casos, al margen de resumir, Figueroa se limita a reemplazar con un párrafo original otro que se encontraba en el texto italiano y, sobre todo, lo que es en él más habitual, es sustituir los nombres de personas pertenecientes a un determinado oficio o profesión citados en la obra de Garzoni, por otros nombres propios, practicantes de ese mismo oficio, pero en el marco profesional de nuestra península.

C) Aspectos concretos de la traducción.

Como hemos visto hasta ahora, los fragmentos añadidos o suprimidos por Figueroa dan, en apariencia, una fisonomía diferente a la obra traducida. Pero en realidad, lo más peculiar y significativo de la Plaza universal, son las expresiones o pasajes en las que se muestra claramente la actitud personal del traductor.

Figueroa demuestra conocer bastante bien la lengua italiana ya que su traducción es casi siempre literal y dentro de unos límites de perfección aceptables. Sin embargo, esto no es óbice para que, en ocasiones, se encuentren una serie de errores, atribuibles unos a la imprenta y otros a arbitrariedades de tipo textual o de interpretación. Estos errores, que podríamos lla-

mar textuales, pueden ser objeto de una pequeña clasificación:

a) Arbitrariedades en los nombres propios:

El traductor dice:

- San Marcos (fol. 7 v.) por San Mateo
- Quintilio (32 r.) por Quintiliano
- Galesio (39 r.) por Galeno
- Ofredo (39 v.) por Odofredo
- S. Isidoro (189 v.) por Diodoro.

b) Nombres propios traducidos.

Figuerola pone:

- Juan López (39 v.) por Giovan Lupo
- Guillermo de Plasencia (139 v.) por Guglielmo da Piacenza.
- Obispo de León (330 r.) por Vercovo di Lion, etc.

c) Vacilaciones injustificadas:

Dice: - Ludovico (32 r.) cuando en otros lugares dice Luis (233 r.)

- Laurencio (233 r.) cuando utiliza la forma Lorenzo o Lorenço.

- Baltasar Castellón (330 v.) cuando también le llama Castiglione.

d) Contaminación de la forma o grafía italiana:

Este es un fenómeno bastante explicable tratándose de un trabajo de traducción, donde el ver constantemente una forma determinada condiciona, en cierto modo la forma traducida. Entre las citas recogidas señalaré algunas para que sirvan de ejemplo:

- 1) "Que las fechas sacadas del cuerpo del herido, si no han tocado en el suelo, tengan vigor de encender los amantes, según Orfeo y Archelao" (Disc. III De los religiosos en general, etc..., fol. 20 v.). Figueroa acostumbrado a ver el sonido velar ante palatales con la grafía italiana "ch", lo utiliza también en este nombre cuando sabe que debería haber puesto "Arquelao".
- 2) A pesar de que a comienzos del siglo XVII la grafía no estaba fijada, he considerado como forma italianizante el encontrar algunos nombres de la Antigüedad griega sin "h", como en el caso de "Eraclio" (Dis. III, fol. 25 r.), ya que en otras ocasiones y con nombres semejantes aparece con ella (Homero, Hesiodo, etc.).
- 3) En el Disc. VI, De los formadores de Calendarios, se habla del "Trópico de Cancro" (fol. 43 v.), en vez de Trópico de Cáncer. (36).

e) Traducción de frases o citas latinas.

En ocasiones el celo de Figueroa como traductor le lleva hasta el caso extremo de traducir al castellano citas que en la obra original estaban en latín:

1) Así lo que en Garzoni aparece como: "Ma perchè el fondamento della pace è la giustitia, onde nella Sapienza è scritto: "In disponenda concordia est lex iustitiae". E nel Salmo si legge: "Orietur in diebus eius iustitia, abundavit pax" (Disc. II, De Governatori, p. 50), Figueroa lo transforma en "Mas porque el fundamento de la paz, es la justicia (según lo escrito en la Sabiduría: En la disposición de la concordia está la ley de la justicia; y en el Psalmo 71: "Nacerá en sus días la justicia..." (fol. 14 r.)

2) Dice Figueroa: "Supuesto es verdaderísima la sentencia de Marco Tulio que dize: "el culto de Dios es santísimo y piísimo, para que siempre con la mente y con la voz lo veneremos" (fol. 19 r.); mientras que Garzoni decía en su obra: "Con ciò sia che verissima sia la sentenza di Cicerone, nel secondo De Natura Deorum, ove dice: "Cultus Dei est sanctissimus, optimus, atque plenissimus pietatis, ut eum semper pura, incorrupta, et integramente, et voce veneremur" (p. 59)

3) Lo que en la Piazza estaba en estos términos:

"Secondo quel precetto tre volte replicato a Pietro: "Pasce oves meas"; et secondo il precetto di Paulo a Timotheo: "Predica verbum, inssta oportune, et importune arque, et obsceca increpa in omni patientia, et doctrina" (p. 74); Figueroa lo traduce íntegro así: "Según el precepto repetido por Christo tres vezes a San Pedro: "Apacienta mis ovejas"; y según el de San Pablo a Timoteo: "Predica la palabra de Dios, insta, importuna, y oportunamente; arguye, ruega, reprehende con toda paciencia y doctrina" (fol. 25 r.).

Y así infinidad de citas de las Sagradas Escrituras que sería muy largo de exponer.

f) Errores de precipitación o erratas de imprenta.

Son poco justificables o explicables una serie de errores o no concordancias que se encuentran en el texto de Figueroa y que tampoco pueden achacarse a meras erratas de impresión por el gran número de veces que aparecen. Me refiero concretamente al hecho de que al citar expresiones numéricas del original, la traducción las altere sin motivo: así en el fol. 11 r. de la Plaza aparece citado el capítulo 10 de la Política de Aristóteles cuando Garzoni se refería al cap. IV; el español se confunde también en la suma de una serie de leyes en el Disc. V, De los Doctores de leyes o Iurisconsultos de Calendarios, (fol. 55 r. 40 v.) donde no coin

cide ni una sola de las cifras que se refieren a los distintos días de los meses, de la aparición de la luna, de las diversas horas del día... y así en otros lugares más.

g) Errores de interpretación.

Este tipo de errores me parecen más significativos y merecen un comentario porque en estos casos Suárez de Figueroa demuestra no haber comprendido la forma y construcción de la lengua que traduce. Pueden servir este ejemplo:

En El Discurso I, cuya numeración es igual en ambos textos, y que corresponde a Príncipes y Tiranos, Garzoni hablando del final trágico de muchos tiranos, dice textualmente: "Milos, tiranno di Pisa, fu precipitato in mare, Alessandro Fereo fu ucciso dalla moglie Tebe" (p. 43), o sea, dice, sin lugar a dudas, que este tal Fereo murió de manos de su mujer llamada Tebe. Figueroa, que no debía estar muy al tanto de la historia de ese Alejandro Fereo, que no conocía, confunde el nombre propio de persona Tebe, con el de la ciudad griega Tebas, que en italiano conserva la misma forma, y cambia de este modo toda la construcción falseando con ello la frase original: "Milón, tirano de Pisa fue despeñado en el mar. Alexandro Fereo fue muerto por las mujeres de Tebas". (fol. 10 r.). Además de la confusión del nombre, comete un fallo gramatical mucho más grave

pues pone como plural el sustantivo singular moglie que además en italiano se utiliza exclusivamente referido a la esposa y no a la mujer en general, como interpreta Figueroa.

h) Intromisión del traductor.

Hemos visto como el toque personal de Figueroa se pone de manifiesto en varias ocasiones y de forma muy diversa. Una curiosa intromisión del autor español es cuando añade, por ejemplo, un simple adjetivo que da un tono subjetivo a la frase. En el caso que voy a poner, la forma adjetiva representa una típica actitud de la España de la Contrarreforma: En el Discurso LXIII de Garzoni, De gli Heretici, et de gli Inquisitori, aparece "Nella qual cosa habbiamo il chiarissimo esempio di Luthero che fu prima avvertito da alcuni nomini prudenti..." (p. 533-534), y Figueroa lo convierte en: "... tenemos claro exemplo en el depravado Lutero, que si bien fue primero advertido por algunos varones prudentes y sabios..." (fol. 241 r.). Una actitud similar se encuentra en el título de este mismo Discurso, el LX en Figueroa, que es De los Hereges y del Santo Tribunal de la Inquisición (fol. 240r.-244 r.) En ambos casos, el adjetivo depravado referido a Lutero y el Santo añadido al Tribunal de la Inquisición, son altamente significativos, así como un párrafo que añade después de resumir el original italiano: "...la

vil secta de Anabaptistas y Hugonotes que hizieron y ha zen lo possible por passar los fossos del fuerte de la Fe; mas inútilmente, porque los Católicos hizieron siem pre valerosa resistencia; y en especial debaxo del es- tandarte del Católico y Christianíssimo Felipe Segundo que Dios tiene, Rey de las Españas y de las Indias, a cuya virtud deve mucho la Sancta Iglesia, por aver sus tentado de contino gruesos exércitos en su defensa y amparo, extirpando sus enemigos, y contra quien consi- guió siempre gloriosísimos triunfos y vitorias" (fol. 243 v.).

7.- EDICIONES DE LA PLAZA UNIVERSAL EN CASTELLANO.

El estudio de las diversas ediciones de una obra corre, en cierto modo, paralelo al de su éxito y difu- sión y es en este sentido como puede enfocarse la tra- ducción de la Plaza universal que, a pesar de las que- jas de Figueroa, su fama se extendió más allá de su épo- ca, gozando de cuatro ediciones en castellano: además de la de 1615, se publicó también en 1629, 1630 y final- mente en 1733.

Ante estas cuatro ediciones cabría preguntarnos

el porqué de las lamentaciones de Figueroa que se quejaba del poco reconocimiento que su país le había demostrado por un trabajo que le ocupó "no poco tiempo y cuidado". Pero antes de pensar que estas quejas no tienen fundamento veamos qué motivaciones le impulsaron a hacerlas. Como es natural, y por razones obvias, Figueroa no pudo tener noticias de la edición de su obra dentro del siglo XVIII; por otro lado y aunque esto no sea tan fácil de demostrar, es probable que tampoco conociera hasta tiempo después las ediciones francesas de 1629 y 1630, años en los que el escritor español trataba de defenderse en Italia de las acusaciones que el Santo Oficio le dirigía. Si a todo esto unimos la negativa de las Cortes a darle ayuda para la publicación de la primera edición en 1612 (37), comprenderemos que los reproches lanzados por Figueroa están perfectamente justificados.

Efectivamente al final del fol. 274 r. del tomo XIX de las Actas de las Cortes de Castilla, código grande encuadrado en pergamino, puede leerse la siguiente nota escrita el día en que se disolvieron dichas Cortes: "en primero de Julio de 1615. En la tarde". La nota a la que he modernizado la grafía, dice: "Vióse una petición del doctor Cristóbal Suárez de Figueroa; suplica al reino le ayude y haga merced para ayuda a imprimir un libro que ha hecho y dirigido al reino. Y tratado de ello, se acordó por mayor parte que no se le dé

cosa alguna.

Don Lorenzo Ramírez , D. Fernando Vallejo (38), fueron en que el reino trate lo que será bien dar para imprimir el dicho libro y eso se le dé" (39).

A) Edición príncipe: Preliminares.

Una vez con el permiso concedido la Plaza universal se publica por primera vez (Madrid, 1615) en la imprenta de Luis Sánchez (40).

Conviene detenerse un poco en los Preliminares ya que además de coincidir muy pocas cosas con la versión italiana, es la parte más personal y crítica de Figueroa.

No aparece para nada traducido el Prólogo Nuovo de Garzoni donde el autor se defendía y al mismo tiempo justificaba su trabajo. En la Plaza universal, además de las partes de rigor (la Tasa, Suma de Privilegio, Fe de erratas, Censura del ordinario, Aprobación (41) y Dedicatoria al Marqués de Fre^{li}cilla), Figueroa escribe un interesante Prólogo en el que además de reprochar la poca profesionalidad de muchos hombres, especialmente de los poetas (42), da su opinión sobre el trabajo perso-

nal y de traducción llevado a cabo en la obra para terminar diciendo "fácil fuera alterar el orden quanto a la colocación de las materias, mas pareció acertada su diversidad, porque las menores entremetidas, sirviessen tal vez como de alivio y recreación en la gravedad de las mayores".

La Tabla de los discursos deste libro por alfabeto, es más breve que la aparecida en Garzoni porque, naturalmente, los argumentos han sido resumidos, pero añade la novedad, respecto al italiano, de señalar la colocación en los folios, cosa que resulta de una gran utilidad (43).

Y antes de comenzar la numeración de los folios con el Discurso universal, que ya coincide con el texto italiano, aparece un Encomio al arte del ilustrado doctor Raymundo Lullo. Para este encomio, en su mayoría original, debió tomar la idea del Discurso XXI de Garzoni, De l'arte di Raimondo Lullio (44) que Figueroa no traduce después dentro del texto. Se habla de la biografía y de la formación cultural del escritor catalán, e intenta liberarle de las acusaciones que se le dirigieron en la época poniéndose en contra de la opinión del mismo Garzoni: "también procuró morder esta doctrina Tomás Garzón, primer autor de lo más deste libro; pero arguye en contra tan floxamente que no merece respuesta, supuesto se cifra todo lo que dize en pregun-

tar cómo es posible se discurra con ella sobre todas ciencias y artes: cosa en que no dudara si hubiera estudiado el cómo (45)".

Inmediatamente después comienza el texto propia mente dicho en el que ya he analizado las analogías y discrepancias con el original italiano.

B) Otras ediciones.

Catorce años después de la publicación de esta primera edición, la Plaza universal de Figuerola vio nuevamente la luz en territorio francés. Esta es su portada: Plaza universal/de todas ciencias,/ y artes,/. Parte traducida de/Toscano, y parte compuesta/por el Doctor Christóval Suárez de Figuerola./A Hierónimo Perarnau/Cavallero Catalán, Señor del Castillo y Lugar de la/Roca de Albera, en el Condado de Rossellón/Año 1629/Con licencia/En la Fidelíssima Villa de Perpiñán, por Luys Roure/Librero. Y a su costa.

Es ésta una edición bastante desconocida que aparece citada únicamente en el repertorio bibliográfico de Palau quien, después de la consabida descripción de la portada, añade solamente que un ejemplar de la

misma se encuentra en la Biblioteca Cataluña. Sin embargo, el único lugar donde he encontrado un ejemplar de esta edición de la Plaza (46) es en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo que, por otro lado, es la única biblioteca de las que he consultado, que tiene un ejemplar de cada una de las cuatro ediciones antes citadas.

En el año en el que aparece esta nueva impresión 1629, y la siguiente, 1630, Suárez de Figueroa se encontraba en el Reino de Nápoles muy ocupado en la defensa de su persona ante la Inquisición y el Santo Oficio como puede comprobarse con una serie de documentos que se conservaron en el Archivo de Estado napolitano. Como es natural ante estas preocupaciones no debió de enterarse de las nuevas apariciones de la obra en cuya publicación no tuvo nada que ver.

Al querer hacer una descripción minuciosa de las diversas ediciones de la traducción de la Plaza universal, nos encontramos con un hecho que nadie ha señalado hasta el momento: las dos impresiones que aparecen en Perpiñán con un año de diferencia son, con la única excepción de la fecha de la portada, exactamente iguales coincidiendo planchas, formato, número de páginas y hasta el mismo colofón: "En Perpiñán, Por Luys Roure Libre ro, Año M.D C.XXIX".

Los Preliminares de estas nuevas ediciones siguen con algunas diferencias los de la de 1615. Se conserva igual, la "Censura del Ordinario", la "Aprobación" del P. Juan de Dicastillo, el "Prólogo", la "Tabla de los Discursos" con ligeras variantes y el "Encomio al Arte de Raimundo Lulio". Sin embargo, los dos nuevos elementos que se introducen, una poesía laudatoria y la dedicatoria, sirven para justificar la nueva aparición de la obra que ya estaba casi olvidada.

Después de la Aprobación se incluye una composición poética, de las que tanto despreciaba Figueroa, formada por dos décimas de octosílabos y dirigida por "Rodrigo Saldaña, alguazil Mayor de la Capitanía General, a Luys Roure Librero":

- "Vuestra Plaça passar plaça
puede en todo el orbe entero,
y más que a su autor primero
deve el mundo a vuestra traça:
lo que el olvido amenaça
en sus aras sepultado
por vos ha resucitado,
pero siendo Universal
al mundo estuviera mal
al no ser vuestro cuydado.
- Poco importará escribir
si todas las escrituras
se fueran quedando a oscuras

sin quererlas imprimir:
Fuera nacer y morir
sin tener pena ni gloria,
de nada hubiera memoria,
y assí vengo a resolver
que se deve agradecer
resucitar una historia".

En la dedicatoria, dirigida a don Jerónimo Perarnau caballero catalán radicado en el Condado de Rosellón (47), el impresor D. Luis Roure parece obedecer con esta nueva impresión las continuas insinuaciones que el Señor Perarnau le hiciera en relación con esta obra ya casi olvidada: "...V.M. ha sido quien muchas vezes me ha persuadido imprimiesse y resucitasse este libro intitulado Plaza universal de todas ciencias y artes, por dar universal y común provecho y ser muy importante para desterrar las ignorancias deste siglo..." La impresión queda, pues, justificada y demuestra el enorme éxito que este tipo de obras misceláneas y de carácter enciclopédico gozaron a lo largo del siglo XVII.

Roure sigue después la edición príncipe de la Plaza universal, en la que, todos los Discursos conservan la misma numeración e incluso se corresponden hasta las erratas que de forma consciente o inconsciente aparecen en la edición madrileña de 1615 y que ya he

señalado en su apartado correspondiente.

Una pequeña diferencia que también merece la pena señalar antes de terminar con este cotejo, es que la "Tabla de los Discursos", colocada en los Preliminares de 1615 y en la que aparecían las diversas profesiones ordenadas alfabéticamente y con referencia a las páginas en las que se encontraban en el texto, se conserva también en las ediciones de 1629 y 1630 pero hecha con una mayor minuciosidad. Ocupa, por tanto, una mayor extensión al tener en cuenta todas y cada una de las profesiones y oficios de los que se tratan en la obra.

Hasta aquí me he limitado a señalar simplemente las diferencias existentes pero conviene recordar que todo el texto es exactamente igual entre la primera y las segunda y tercera ediciones que, como también he dicho, son igualmente semejantes entre sí.

= = = = =

En la primera mitad del siglo XVIII, aparece nuevamente en Madrid una edición de la Plaza universal de todas ciencias y artes (48), de apariencia y formato totalmente diferente a las anteriores: el tamaño folio le da a la obra una fisonomía completamente distinta.

Como ya había pasado mucho tiempo desde que se escribió la obra y, por tanto, desde que Suárez de Figueroa la tradujo, el nuevo editor tiene la idea de que el auténtico autor es Figueroa y así se hace constar en la portada: "Plaza universal/de todas ciencias y artes/ Su autor primero/el Doctor Christóval Suárez de Figueroa/, nuevamente corregido y adicionado/para esta impresión/...En Madrid, Año de M.D.CCXXXIII".

En esta nueva edición madrileña, además del formato, todo cambia y ni en los preliminares, excesivamente largos, ni en el texto propiamente dicho, se conserva casi nada de la primitiva redacción.

La dedicatoria al "Serenísimo Señor Don Phelipe, infante de España..." es sumamente encomiástica y con abundantes citas en latín cuyos autores se ponen en los márgenes como notas. La intención del editor es clara: "Hallé en la acertada idea de este libro (que por accidente llegó a mis manos) universales, aunque algo confusas señas, de lo que pudiera conducir al figurado intento". Precisamente por estas "confusas señas" es por lo que decidió, según nos dice, ampliar el texto primitivo: "En lo adicionado ay no pocas authorizadas con escritores clásicos, tan dignas de recordar a la memoria por descubiertas, quanto es culpable la investigación de las que la Magestad Divina permite se conserven ocultas..."



Sigue después una larguísima Aprobación firmada por el Jesuíta Rmo. Padre Gerónimo Muñoz el 6 de marzo de 1733, en la que se repite la paternidad de Figueroa en el libro pero alabando sobremanera la labor del adicionador que consiguió resucitar el interés por la obra (49). El Padre Muñoz confiesa que comenzó a leer la Plaza universal "llevado de mi propia utilidad, pero ésta se pasó a gusto, el gusto a afición y la afición a empeño; de suerte que no dexé de dexarle de las manos antes de haberle concluido". Pero de este resultado favorable nos dice que es mérito de aquél que, añadiendo nuevos pasajes, casi se convierte en un nuevo autor: "He propuesto la mucha alma que se encierra en tan pequeño cuerpo por dos motivos, el primero para que se conozca mejor lo mucho que debemos a el Addicionador, pues nos la ha descubierto y manifestado sacándola nuevamente hermoſeada a luz, para que todos gozen tan precioso Thesoro, hasta aora, o poco conocido o del todo ignorado, mérito tan superior que le acredita author de esta obra, pues debe el ser a su cuidado y desvelo". Por todos estos motivos otorga la Aprobación que al comienzo se le pedía para terminar con las palabras de rigor (50).

Hay que tener en cuenta que a pesar de la opinión del padre Jesuíta que afirma que la obra es "acreedora de Justicia (por no contener cosa que lo pueda impedir)"

no se opinó lo mismo en el Indice último de los libros prohibidos y mandados expurgar..., (51) y así aparece incluida en el Indice de 1790. En la pág. 259 de la citada obra encontramos textualmente: "Suárez de Figueroa (Dr. D. Christóval). Plaza universal de todas Ciencias y Artes, añadido en la segunda impresión de 1733. Disc. ϕ I, f. 37 borra todo el nº 82 mandado ya tildar en el Expurgat. de 1707 (52) del tomo I. f. 9 como de los Tom. de Bartholomeo Casaneo In Catalogo gloriae mundi, parte 4. Consid. 6".

Sin embargo, a pesar de esta recomendación, en ninguno de los ejemplares de 1733 que he manejado (53), he encontrado las tachaduras típicas de la expurgación. En los dos ejemplares de la obra que hay en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, hay una nota manuscrita en tinta en la contraportada que dice: "Fol. 37, bórrese todo el nº 82". Se ve claramente que la orden llegó a la Casa Real, pero nadie la cumplió.

El párrafo en cuestión condenado por el Indice y que, por supuesto, no se encuentra ni en el texto original de la Piazza de Garzoni ni en la primitiva traducción de Figueroa, se refiere a algunas misiones que llevaban a cabo los Sumos Sacerdotes entre los judíos. Uno de estos cometidos fue comprobar si realmente Jesús era el Mesías Prometido y, así, se recoge la prueba que un

grupo de esos Sacerdotes hizo: "Convinieron todos en este dictamen... tratando de escribirle en el Códice, donde era preciso asignar sus padres, concurriendo ellos a esta ceremonia, fue llamada "Nuestra Señora (que ya entonces avía fallecido San Joseph) preguntada por el padre de Jesús y respondiendo con el Altíssimo Misterio de la Encarnación, y con la imponderable maravilla de su Sacrosanta Virginidad, que con reverente, aunque eficaz examen de Matronas comprobaron, admirados los Sacerdotes le eligieron con efecto escribiéndole por Hijo de Dios Vivo, y de María Virgen..." y termina el nº 82 "...trae el mismo Casaneo algunos lugares, que aluden a este propósito, y las cartas escritas por Lentulo al Senado, y por Pilatos a Tiberio César, que fueran muy dignas de referirse a no dilatar demasiado el discurso" (p. 37, columna 1-2).

Después de la Suma de Privilegio fechada en Sevilla el 27 de marzo de 1733, sigue otra aprobación del Capuchino Mathias de Marquina (54), las licencias correspondientes para que se permita la publicación (55), un prólogo (56) y un interesante Sumario de todas las materias contenidas en el libro. A través de esta especie de índice se ve que los asuntos tratados son prácticamente los mismos que en la edición de 1615 pero no hay uno solo que conserve totalmente la forma primitiva porque en todos ellos interviene la mano del "Adicionador".

La distribución de los Discursos es totalmente diferente en esta nueva edición, y a pesar de que la de 1733 es mucho más extensa, presenta frente a los 111 Discursos de la primera edición tan solo 12 porque cada uno de ellos está dividido en párrafos y éstos, a su vez, en secciones, agrupando temas relacionados siempre con el mismo asunto. (57).

Es muy fácil comprobar los párrafos añadidos, porque meticulosamente están señalados en el margen con un asterisco (*), y repito, son tantas las adiciones que se introducen que parece que nos encontramos con otra obra completamente distinta (58).

Esta edición, que como se ha señalado, abunda en bastantes bibliotecas, no ha sido nunca estudiada detenidamente y sólo ha merecido dos alusiones de la crítica: una en el Catálogo de Salvá donde se dice: "Esta obra es una verdadera enciclopedia; y la presente edición [1733] , además de haber sufrido variaciones en el orden del texto primitivo, está considerablemente aumentada" (59) y la segunda en la obra de Crawford: "Esta última [edición de 1733] constituye un libro inmenso en folio, conteniendo no pocas adiciones a la obra original (60).

8.- CONCLUSIONES.

La Plaza universal de Suárez de Figueroa es una obra traducida y en ningún momento trata de ocultarlo abiertamente; lo que sí intenta hacer, y las opiniones de los críticos lo confirman, es que, quien no haya comprobado directamente las dos obras, llegue a la conclusión de que en la suya hay muchos fragmentos propios intercalados. Pero tampoco esto lo dice con claridad para no ser acusado nunca de mentiroso y por ello trata siempre de insinuar ambas cosas.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que a pesar de ser una traducción no hay un solo discurso que traduzca íntegramente el original. Efectivamente hay añadidos, pero ninguno de ellos es lo suficientemente importante como para dar a la obra una fisonomía distinta. Abramos por donde abramos la Plaza universal, siempre llegaremos a la conclusión de que se trata de la obra de Garzoni bastante correctamente interpretada, pero siempre traducida y subordinada a un original ajeno, a pesar de lo que Figueroa pretende dar a entender en muchas ocasiones.

Es decir, que la sustancia de la obra de Garzoni

sigue siendo la misma y que en ningún momento se da en Figueroa una alteración significativa que cambie el sentido de la obra italiana, aunque sí es cierto que hay añadidos. De esta manera nadie puede reprocharle que dijera la verdad con lo que afirma en la portada "parte traduzida del toscano y parte compuesta"; pero sí hay que negarle que la parte por él "compuesta" (que a su vez compensa más de un 30% de supresiones injustificadas) tenga un valor de aportación y sirva para dar a su obra un carácter autónomo.

N O T A S

- (1) José Luis Varela tratando de encontrar los antecedentes del ensayo feijoniano, y no estando de acuerdo en el resultado de Menéndez Pelayo ni en el de la Condesa Pardo Bazán que afirmaban que la obra de Feijoo estaba íntimamente unida a la literatura periodística, encontró una posible solución en un artículo, La "Literatura Mixta" como antecedente del ensayo feijoniano, en El Padre Feijoo y su siglo. Ponencias y Comunicaciones presentadas al Simposium celebrado en la Universidad de Oviedo (28 sep.-5 oct.), 1955, nº 18. vol. I, págs. 79-88.

En efecto, Feijoo había empleado en sus Discursos este mismo término: "Yo tuve, algunos años ha, el pensamiento de escribir la historia de la Teología pero, ... algunas personas..., me disuadieron de él, representándome que en España había mucha mayor necesidad de literatura mixta, cuyo rumbo había yo tomado..." (Cartas, IV, 10). Cfr. J.L. Varela, ob. cit., pág. 80.

- (2) Martín Alonso, Enciclopedia del idioma, Madrid Aguilar, 1958, 3 tomos.
- (3) La Silva... apareció en Sevilla en 1540 y su éxito fue tan grande en el siglo XVI y gran parte del XVII, que

gozó de diez y siete ediciones y numerosas traducciones. En la obra se encuentra toda una verdadera colección de narraciones, anécdotas, milagros, noticias directas sobre cosas y lugares, etc., y esto es lo que la convierte en uno de los precedentes de estas obras de conjunto (Ver J. García Soriano y su edición de la Silva, 1933).

- (4) En la obra el autor dialoga con unos compañeros de teatro y se cuentan anécdotas y problemas del mundo teatral. En este sentido El Viaje tiene un valor inestimable como documento de época y como información sobre las compañías teatrales y sus costumbres. Menéndez Pelayo dice: "... el arte de la declamación no tiene preceptistas antiguos en castellano, y solamente puede aprenderse algo sobre los procedimientos habituales de nuestros autores leyendo El Viaje entretenido (M. Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, C.S.I.C., 1940, II, pág. 501-502 nº1).
- (5) Pilar Palomo, Introducción a Los Entremeses de Miguel de Cervantes, Madrid, Literatura Año 2000, 1967, pág. 21.
- (6) Speculum vitae humanae de Ruy Sánchez de Arévalo (Roma, 1468) de la que hay una traducción castellana en Zaragoza (1491); Espejo de doctrina de Pedro Verague (Sevilla

¿1520?); Espejo de ilustres personas de Fray Alonso de Madrid (Burgos, 1524).

- (7) Quizás de estos títulos italianos, la obra más interesante es Specchio di scienza universale del boloñés Fioravanti y que parece ser una de las fuentes utilizadas por Garzoni en su Piazza.

En el Tommaseo (Nicolo Tommaseo y Bernardo Bellini, Dizionario della lingua italiana, Torino, U.T.E.T., 1929) se puede leer una curiosa acepción de la voz "Specchio".

- (8) En el Tesoro lexicográfico de Samuel Gili Gaya (Madrid, C.S.I.C., 1960), no aparecen las denominaciones caxón, ni espejo en ninguno de los valores antes señalados.
- (9) Bartolomeo, hermano de Tommaso, que también nos ha dejado datos sobre su biografía, asegura que escribió y compuso "hinni, salmi e canti spirituali", pero como no han llegado hasta nosotros, reseñaré solamente las obras de las que se tiene noticia:
- 1.- Il Theatro de vari e diversi cervelli mondani (Venezia, 1575); tuvo diez y ocho ediciones y se tradujo al francés (1586) y al castellano (1600).
 - 2.- La Piazza universale di tutte le professioni del mondo (Venezia, 1584), con 30 ediciones y traducida a diversos idiomas.
 - 3.- L'Hospedale de pazzi incurabili (Venezia, 1586), que

tuvo 11 ediciones y fue traducida al inglés (1600) alemán (1618) y francés (1620).

En España hay una obra de Jacinto Polo de Medina Hospital de incurables... (Murcia, 1636) que pudiera tener alguna relación con ésta.

- 4.- Le vite delle Donne illustri della Scrittura Sacra, (Venezia, 1586).
- 5.- La Sinagoga degli ignoranti (Venezia, 1589) con varias ediciones y una traducción castellana.
- 6.- Serraglio degli Stupori del Mondo, obra aparecida póstuma.
- 7.- Mirabile cornucopia consolatoria (Bologna, 1601), también póstuma en la que hace un jocoso elogio de los "cuernos" de los hombres engañados bajo el pretexto de dirigir una carta para consolar al primer "cornudo" de la ciudad.
- 8.- Se pueden citar también Janus bifrons professionis magicae manuscriptus, obra inédita citada por Celso Rossi, y dos discursos escritos conjuntamente por Tommaso y su hermano Bartolomeo que debían leer en la presentación de la Academia de los Informes de Ravenna en la que habían sido admitidos en 1588. Tenían el título general de Gli due Garzoni, cioè l'Huomo astratto di Tommaso e la Stella de Magi di Bartolomeo.

Más datos sobre estas obras, así como los ejemplares y ediciones que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, pueden encontrarse en mi Tesis de licenciatura

Suárez de Figueroa y Tomás Garzoni: análisis comparati-
vo, presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de
la Universidad Complutense en septiembre de 1971.

- (10) Clemente Della Corte, Tommasso Garzoni. Vita ed opere,
S. María Capua Vetere, 1913.
- (11) R. Bragonzoni: Uno scrittore del tardo Cinquecento: Tom-
maso Garzoni, Florencia, Università degli Studi, Año
1948-49, (inédita).
- (12) Gualtiero Betti, Introduzione alla lettura de "La Piazza..."
en Scritti in onore di Mons. G. Battaglia, Faenza, 1957.
- (13) Otros datos biográficos pueden encontrarse en Teatro
d'huomini letterati de Girolamo Ghilini (Venezia, per
li Guerigli, 1647) y en un documento de comienzos del
siglo XIX: Luigi Ughi Dizionario storico degli uomini
illustri ferraresi, (Ferrara, Eredi di Gius. Rinaldi, 1804).
- (14) De las treinta ediciones que parece tuvo la obra, rese
ñaré, como mero valor bibliográfico las venticinco que
he podido controlar directamente:

	<u>Año</u>	<u>Lugar</u>	<u>Editor</u>
1.-	1584	Venezia	Ziletti
2.-	1585	"	G.B. Somasco
3.-	1586	"	"

<u>Año</u>	<u>Lugar</u>	<u>Editor</u>
4.- 1586	Venezia	Alberti
5.- 1587	"	G. B. Somasco
6.- 1588	?	?
7.- 1589	Venezia	G. B. Somasco
8.- 1593 (1592)	"	Herede di G.B. Somasco
9.- 1595	"	Vincenzo Somasco
10.- 1596	"	Somasco
11.- 1601	"	Roberto Meietti
12.- 1604	Serravalle di Venezia	?
13.- 1605	"	Roberto Meietti
14.- 1610	Venezia	Tomaso Baglioni
15.- 1611	"	Marco Clasero
16.- 1612	"	?
17.- 1616	"	Oliviero Alberti
18.- 1626	"	"
19.- 1626	"	Pietro Maria Bertano
20.- 1638	"	"
21.- 1639	Serravalle di Venezia	Meietti
22.- 1651	"	?
23.- 1651	Venezia	Barezzi
24.- 1665	"	Michiel Miloco
25.- 1675	"	Antonio Roso

En la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentran tres ejemplares de la Piazza, precisamente las ediciones se ñaladas anteriormente con los números 7, 9 y 20.

(15) Todas las traducciones que conozco (dos en latín, una en alemán y otra en castellano), son de la primera mitad del siglo XVII:

- a) En latín: 1) Emporium universale..., trad. por Niccolò Belli (Nicoaus Bellus), Francfort, 1614.
- 2) Piazza universale sive theatrum vitae humanae, doctrina universalis politica, et discursus varii, por MICHAELE CASPARO LUNDORPIO, Francfort apud Schonwetterum, 1623.
- b) En alemán: 1) Allgemeiner Schanplatz, Marckt und Zusammenkunft aller Professionen, por LUCA TESNIS (editorial Volfgang Hoffmann) Francfort, 1619.

La traducción alemana tuvo después otras cuatro ediciones (Francfort, 1620, 1626, 1641 y 1659).

- c) En castellano: 1) La conocida Plaza universal de Suárez de Figueroa, Madrid, 1615.

Posteriormente esta misma traducción gozó de otras ediciones (1629, 1630 y 1733).

(16) Puede servir de ejemplo la cita de Gracián en El Criticón que, aunque negativa, demuestra que el autor era conocido ya en la primera mitad del XVII: "...que muchos de estos italianos, debajo de rumbrosos títulos, no meten en realidad ni sustancia; los más pecan de flojos

no tienen pimienta en lo que escriben, ni han hecho otros muchos de ellos que echar a perder buenos títulos, como el autor de la Plaza universal. Prometen mucho y dejan burlado al lector, y más si es español" (El Crítico, Parte III, Crisis VIII, en Obras Completas, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Aguilar, 1944, pág. 787) En la Introducción Correa vuelve a mencionar la indiferencia de Gracián por el autor italiano "a quien desde ña".

- (17) Los preliminares de la edición de la Piazza de 1589, que es la que ha seguido, constan de lo siguiente:
- Una enfática carta dedicatoria, fechada en 1585, al Príncipe Alfonso II de Este, duque de Ferrara.
 - Trece composiciones poéticas en honor del Autor entre las que destaca un soneto en italiano de T. Tasso.
 - Una valiosa "Tavola degli autori citati" y otra "Tavola di tutte le professioni e mestieri del mondo", ordenadas alfabéticamente.
 - Un larguísimo "Prologo Nuovo" donde Garzoni trata de defenderse, como en un juicio, de las acusaciones eventuales de los críticos. El autor se propone presentar las profesiones siguiendo un orden jerárquico pero después se olvida de esto y se mantiene unido a la realidad de una plaza de una ciudad cualquiera, en la que las personas de las más dispares clases sociales se mueven y viven.
 - "La Congiura di Zoilo e del Covento dei Maledicenti" (págs. 12-21).

- "L'Auttoire a'spettatori" (págs. 22-23).
- Y, por último, antes de comenzar con el texto propia mente dicho, hay un discurso muy interesante donde se valoran las distintas profesiones.

- (18) En relación con los Discursos del Padre Feijoo, J.L. Varela dice: "más de una vez se ha señalado que la voz discurso designaba al género ensayístico cuando éste carecía todavía de forma específica y reconocimiento genérico... arrastra, pues, la voz discurso cuando la recoge Feijoo, una significación un tanto varia e híbrida entre literaria y científica, subjetiva, curiosa, amena; alude a una literatura que al calificarla el P. Maestro de "mixta", revela su carácter tradicional, quiero decir, sus antecedentes nacionales" (Varela, ob. cit., pág. 80).
- (19) Estas "Annotazioni" no aparecen en las primeras ediciones hechas por Garzoni, que las incluye posteriormente. Concretamente, la edición de 1589 que he elegido para la confrontación española, de las venticinco consultadas, presenta en la portada, después del título, lo siguiente: "Con l'agginta di alcune bellissima annotationi a Discorso per Discorso". No cabe duda que Figueroa se pasa en una de estas ediciones y no en las primeras para hacer su traducción.

- (20) No se debe pensar que Garzoni haya sido siempre muy escrupuloso al citar los autores en que se basa. En su vasta y variadísima erudición él se vale de infinidad de fuentes, pero sólo las cita cuando se trata de autoridades indiscutidas de la antigüedad o de autores que, aunque modernos, eran bien conocidos de todos.
- (21) Benedetto Croce, Pagine di Tommaso Garzoni en Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento, Bari, Latenza, 1958, pág. 220.
- (22) En efecto, en la edición italiana de 1610, el impresor o editor considera el Discorso universale que aparece al comienzo y que en las ediciones anteriores, probablemente corregidas o vigiladas por Garzoni no tiene numeración, como el Discurso I, cambiando, por tanto, todo el orden de los "Discorsi" sucesivos.
- (23) Esta primera edición (Venezia, Ziletti, 1584) me ha sido imposible localizarla: no consta en ninguna biblioteca de Florencia ya no aparece ni en el Catálogo de la Biblioteca Véneta, ciudad donde la obra fue editada repetidas veces, ni en el de la de Londres ni en ningún fondo italiano de las bibliotecas españolas.
- (24) Ambas ediciones (Venezia, Gian Battista Somasco, 1585; y Venezia, G. Battista Somasco, 1586) solamente se dife

rencian en la fecha de la portada; Fueron utilizadas las mismas planchas porque hasta se repiten las erratas en la numeración de páginas (por ejemplo, pág. 946, 947, 944, 941, 950, 951, 932) y hasta el mismo colofón.

- (25) Esta es la portada de la edición elegida: LA/PIAZZA/
UNIVERSALE/DI TUTTE LE PROFESSIONI/DEL MONDO/, Nuova-
mente ristampata e posta in luce da/Thomaso Garzoni da/
Bagnacavallo/. Con l'Aggiunta d'alcune bellissime Anno-
tationi a/Discorso per Discorso./Al Serenissimo et In-
vitiss.^{mo}/Allonso Secondo da Este/Duca di Ferrara/Con
Privilegio/ [Grabado] / In Venetia/Appresso Gio. Battis-
ta Somasco, M.D. LXXXIX.

- (26) Las ediciones comprendidas entre la séptima de 1589 y la décima de 1596 no presentan ningún cambio importante.

- (27) Crawford, La vida..., ob. cit., pág. 54

- (28) Es evidente que estas palabras no hay que tomarlas al pie de la letra porque conociendo un poco la forma de actuar de nuestro autor, son puramente justificativas. Lo curioso es que no son muchas las acusaciones de contemporáneos que han llegado a nosotros pero muy probablemente debieron de existir por la continua obsesión que Figueroa tiene de justificar su conducta y de li-

brarse de las críticas en todas y cada una de sus obras.

- (29) Salvando los errores evidentes de algunos discursos que aparecen con número distinto al que les corresponde, las discrepancias más notables en la numeración entre uno y otro texto se reflejan en el esquema siguiente nunca señalado hasta ahora:

<u>Garzoni</u>	<u>S. de Figueroa</u>
I al XV	I al XV
XVI Baccari o macellarij	
XVII	XVI
XVIII	XVII
XIX	XVIII
XX	XIX
XXI L'arte di R. Lullio.....	
XXII	XX
Anotación	XXI
XXIII	XXII
XXIV	XXIII
XXV	XXIV
XXVI	XXV
XXVII	XXVI
XXVIII	XXVII
Anotación	XXVIII
XXIX De cabilisti	
XXX De Correttori o Censori	
XXXI	XXIX

<u>Garzoni</u>	<u>S. de Figueroa</u>
XXXII	XXX
XXXIII	XXXII (se confun de).
XXXIV	XXXIII
XXXV	XXXIV
XXXVL	XXXVI (tiene que ser XXXV)
XXXVII	XXXVI
	Anotación .. XXXVII
XXXVIII	XXXVIII
XXXIX	XXXIX
XL De gli indovini, profeti	
XLI De maghi incantatori	
XLII	XL
XLIII	XLI
XLIV De messi, o noncii, o corrieri	
XLV	XLII
	Falta... XLIII
XLVI	XLIV
XLVII	XLV
XLVIII	XLVI
XLIX	XLVII
L	XLVIII
LI	XLIX
LII	L
LIII	LI
LIV	LI (tiene que ser LII)
LV	LIII
	CXX Sastres.. LIV (cambio de letra)

<u>Garzoni</u>	<u>S. de Figueroa</u>
LVI	LV
LVII	LVI
LVIII De'gioiileri	
LIX	LVII
LX	LVIII
LXI (XLI) De Tirtori	
LXII	LIX
LXIII	LX
LXIV	LXI
LXV	LXII
LXVI	LXIII
LXVII	LXIV
LXVIII	LXV
LXIX	LXVI
LXX	LXVII
LXXI	LXVIII
LXXII	LXIX
LXXIII	LXX
LXXIV	LXXI
LXXV	LXXII
LXXVI	LXXIII
LXXVII	LXXIV
LXXVIII	LXXV
LXXIX	LXXVI
LXXX	LXXVII
LXXXI	LXXVIII

GarzoniS. de Figueroa

	XCV Luchadores.....	LXXIX
LXXXII	LXXX
LXXXIII	LXXXI
LXXXIV	De'mascherari	
LXXXV	Maestri di Corami	
LXXXVI	De'guantari, ballonari	
LXXXVII	De'Pellegrini, viandanti	
LXXXVIII	LXXXII
LXXXIX	LXXXIII
XC	LXXXIV
XCI	LXXXVIII (tiene que ser LXXXV)
XCII	LXXXVI
XCIII	De'cuochi, e ministri simili	
XCIV	LXXXVII
XCV	De'scrimiattori, lottatori... ..	LXXIX
XCVI	De galanti o innamorati	
XCVII	LXXXVIII
XCVIII	Degli Hosti e bettolieri	
XCIX	LXXXIX
C	De'vetturini, nolesini	
CI	XC
CII	De'Lanaruoli, mercanti di lana	
CIII	XCI
CIV	XCII
CV	XCIII
CVI	De carnefici, et boii	

<u>Garzoni</u>	<u>S. de Figueroa</u>
GVII	XCIV
CVIII De'Tavernieri, golosi, ubbriachi	
CIX De Moteggiatori, et enigmatici	
CX	CXV
Añade.....	{ XCVI XCVII
CXI Bulli, Bravazzi, Spadaccini	
CXII Notatori	
CXIII Piazzari, Commandatori	
CXIV Fachini, bastagi	
CXV Ladri, Rubbatori, furbi.	
CXVI Questori o. tesorieri	
CXVII Otiosi di Piazza	
CXVIII Banditi, Fuorusciti	
CXIX Buffoni, Mimi, Histrioni	
CXX Sartori	LIV (cambio de lugar)
CXXI Tamburini	
CXXII Lardaruoli	
CXXIII Saponari, Lavandieri	
CXXIV Stufaruoli	
CXXV Delle Filiere.....	
CXXVI Maestri di dadi	
CXXVII Pelliciari	CIX
CXXVIII Librari	CX
CXXVIII (se confunde) Stampatori	CXI
CXXX Delle Comari, Balie	
CXXX Calzolari	XCVIII
CXXXII Castradori	

Cambio de lugar

<u>Garzoni</u>	<u>S. de Figueroa</u>
CXXXIII Fornari	
CXXXIV Spazzacamini	
CXXXV Cavatori da pozzi	
CXXXVI Fabricatori da instrumenti da suonare....	
CXXXVII Domesticatori d'animali.....	
CXXXVIII Dacciari, doganieri.....	
CXXXIX Tricoli, rivendroli	
CXL Barbieri	XCIX
CXLI Arcari, Ballestrari.....	
CXLII Maestri di moneta	C
CXLIII Carrettieri, cocchieri.....	
CXLIV Maestri di Navigi	CI
CXLV	CII
CXLVI	CIII
CXLVI (se confunde) Hortolani.....	
CXLVIII Professori di medaglie.....	
CXLIX Tiratori da oro	
CL	CIV
CLI Sbirri, zaffi, agorini	
CLII Salinatori	
CLIII Stracciaroli	
CLIV Poeti in generale.	
CLV Humanisti	CV
	CVI
	CVII
	CVIII
	} Afade

GarzoniS. de Figueroa

CIX	} Cambio de lugar
CX	
CXI	

En este esquema se ve no sólo la colocación y la correspondencia numérica entre ambas obras, sino que, al poner los títulos de los Discursos de Garzoni no traducidos, se ve claramente los temas o asuntos que Figueroa no trata en su trabajo.

- (30) Estos cinco discursos añadidos están señalados en las Adiciones y a ese apartado remito.
- (31) Puede servir de ejemplo los Discursos italianos numerados con CLIV (Poeti in generale) y CLV (Humanisti), que se funden en el nº CV de la Plaza universal: De los Poetas y Humanistas (fol. 353 v.-359 v.).
- (32) Téngase presente el esquema paralelo de los Discursos que he colocado en la nota (29).
- (33) Son muchos los oficios que Figueroa no incluye en su traducción sin motivo aparente que lo justifique: no se habla de censores, adivinos, magos, mensajeros, joyeros, peregrinos, cocineros, galantes y enamorados, cocheros, verdugos, taberneros, borrachos, ladrones, bandidos, tesoreros, lavanderas, fabricantes de instrumentos, arqueros...

- (34) Son aquellos que cortan e igualan el pelo de los paños (Dicc. de la Academia).
- (35) Se recuerda que este Juan Alonso Suárez es el que se considera padre de Figueroa.
- (36) En un primer momento había considerado la forma de Moysen como contaminación ("Sin la divina [ley] , que fue dada por Dios, y escrita por Moysen a los Hebreos, se lee aver Cecrope instituido leyes humanas para los Egipcios", fol. 35 r.), pero después he comprobado en el Glosario de voces de textos clásicos de Carmen Fontecha y en el Registro de lexicografía hispánica de M. Romera Navarro, que era una grafía muy común en la época y no puede, por tanto, considerarse una contaminación extranjerizante.
- (37) Recuerdo nuevamente que la traducción de la Plaza universal estaba terminada para el año 1612, fecha de publicación de la España defendida, pero por una serie de problemas no vio la luz hasta tres años después. (Madrid, 1615).
- (38) Gracias a estos dos procuradores, Suárez de Figueroa : consigue la ayuda que tantas veces le había sido negada. Se trata de D. Lorenzo Ramírez de Prado, del Consejo Real de Su Majestad en el Reino de Nápoles y procu-

rador por Salamanca, y de D. Fernando Vallejo Pantoja vecino y procurador de la vida de Madrid.

- (39) Además del original pueden consultarse estas Actas en la edición reciente de Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1907. Lo referente a Figueroa se encuentra en la pág. 527 del tomo XXXVIII que recoge las actas de las Cortes castellanas, celebradas en Madrid desde el 9 de febrero de 1615 hasta el 1 de julio del mismo año, en que fueron nuevamente disueltas.
- (40) Plaza universal/de todas Ciencias/y Artes,/Parte tradu
zida de/Toscano, y parte compuesta/por el Doctor Chris
tóval/Suárez de Figueroa./A Don Duarte, Marqués de Fre
chilla, y Villarramiel, Mar-/qués de Malagón, Señor de
las villas de Paracuellos,/y Hernancavallero, Comenda-
dor de Villa-/nueva de la Serena,/Año [grabado] 1615./
Con privilegio/En Madrid, Por Luis Sánchez.
- (41) Respecto a este punto Palau supone, no sé con qué fundamento, que el P. Juan Dicastillo además de firmar la aprobación de la obra colaboró con Figueroa en la traducción ya que, aunque hijo de padres españoles, él era napolitano y conocía las dos lenguas.
- (42) Son los poetas los que, sin duda, se llevan la peor parte de todos los insultos: "Son estos [a quien con sólo

nombrar se me erizan los cabellos] cierta generación (si no canalla) tan presumida como ignorante, tan mordaz contra doctos como falta de suficiencia y espíritu en toda suerte de operación. Por quatro coplillas insulsas, intrincadas y desnudas de arte y erudición que componen, se quieren alçar con las Indias de buenas letras y convocando en su favor otros moçuelos de su mental, mueren por solicitar descréditos en los más bien opinados, pareciéndoles consiguen lo que desean y no tienen, siendo clarines de agenos menoscabos".

- (43) Están reseñados en este índice desde los "Abridores de sellos" hasta los "Zapateros".
- (44) Venezia, 1589, pág. 180 y ss.
- (45) Garzoni se limitaba a hacer una serie de preguntas sin respuesta: "Insegna forse l'arte di Raimondo comé si debba fare uno instrumento da Nodaro? una ricetta da medico? un consulto da Dottore? un'orazione da Rettore? un canto da Musico? un conto da Aritmetico? una misura da Geometra? un Tacuino da Astrologo? uno epigramma da Poeta? un'invettiva da Pedante? una predica da Theologo?" (Discurso XXI, pág. 180).
- (46) En este ejemplar de la Universidad ovetense con la signatura II-10, hay una nota a lápiz en la que se dice: "Edición desconocida".

- (47) Don Jerónimo Pararnau era además "señor del Castillo y lugar de la Roca de Albera" como se dice en la misma dedicatoria..
- (48) Recuérdese que en el siglo XVIII los editores tienen presente el nombre de Figueroa. Además de esta nueva impresión de la Plaza universal, se publica en 1781 la Constante Amarilis, que gozó de bastante éxito teniendo en cuenta que se trataba de una novela pastoril.
- (49) Recuérdese que en la edición de 1630 se decía también que la obra de Figueroa se había olvidado y que la nueva edición serviría para resucitarla.
- (50) "... de nuevo aparece la Universal Plaza de Ciencias... que se hace digna de la gloria de todas, propio objeto de las atenciones de los estudiosos, y acreedora de Justicia (por no contener cosa que lo pueda impedir) el permiso que pide, para que se de a la Prensa, y sirva a la común utilidad, que se puede prometer".
- (51) "Indice último de los libros prohibidos y mandados expurgar: para todos los Reynos y Señoríos del Católico Rey de las Españas, el Señor Don Carlos IV. Contiene en resumen todos los libros puestos en el Indice Expurgatorio del año.1747, y en los Edictos posteriores, asta fin

de Diciembre de 1789. Formado y arreglado con toda claridad y diligencia, por mandato del Excmo. Sr. D. Agustín Rubín de Cevallos, Inquisidor General, y Señores del Supremo Consejo de la Santa General Inquisición: impreso de su orden, con arreglo al exemplar visto y aprobado por dicho Supremo Consejo. En Madrid, En la Imprenta de Don Antonio de Sancha. Año de M.DCC.XC (1790). (B. Nat.: R/30775).

- (52) Esta fecha es, en realidad, una errata por 1747 como se puede comprobar por la portada y viendo la voz "Cassanaeus" en el mismo volumen:
 "Cassanaeus, Barthol: Su libro Catalogus Gloriarum mundi, Venet. et Francof. 1579, 1586, 1612, corrija-se como en el Expurgat. de 1747, pág. 100" (p. 46)
- (53) Hay 1 ejemplar en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, en el British Museum de Londres, en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo; dos ejemplares se encuentran en la Biblioteca Universitaria de Salamanca y en la del Palacio Real de Madrid.
- (54) El Padre Marquina, perteneciente al Convento Real de la Paciencia, fecha la aprobación en Madrid el 18 de septiembre del mismo año 1733. También él cree que el autor original es Suárez de Figueroa y que la nueva edi-

ción ha ganado mucho con las adiciones.

- (55) La licencia del ordinario (Madrid, 5 de noviembre), la Fe de erratas (Madrid, 14 de septiembre) y la Suma de Tassa (a 6 mrs. el pliego).
- (56) Entre otras cosas se dice en el prólogo: "Lo que ofrece sí, es una más que superficial noticia de lo que puede servir al gusto de un erudito, el que imitando a la aveja, ha de gustar de todas las flores en el jardín ameno de las Ciencias...".
- (57) Puede servir de ejemplo lo siguiente. En el Discurso VIII de 1733 "De la Mathemática y sus Professores" (fol. 475) encontramos:
- § [Párrafo] II: De la Arithmética
- Sección I: De la fábrica de moneda y sus artifices.
- § [Párrafo] III: De la Astronomía y sus Professores.
- Sección I: De la computación de los años, su división y forma de Kalendar los tiempos.
- Sección II: De las horas, Reloxes que las señalan y sus artifices.
- Sección III: De la navegación, Pilotos y marineros.
- § [Párrafo] IV: De la música y sus Professores.

En cambio, en la Plaza universal de 1615 ocupaban diversos discursos:

- 1.- Disc. XI: De los Matemáticos (fol. 54 v.-55 v.)
- 2.- Disc. XV: De los Arisméticos (fol. 64 r.-67 v.)
- 3.- Disc. XXXIX: De los Astrónomos y Astrólogos (fol. 177 r.-188 v.).
- 4.- Disc. C: Maestros de moneda (fol. 339 r.-340 v.).
- 5.- Disc. VI: De los formadores de calendarios (fol. 40 v.-45 v.).
- 6.- Disc. LXXVII: De los Reloxeros (fol. 284 v.-285 v.)
- 7.- Disc. CI: De los maestros de navío, navegantes, marineros, pilotos... (fol. 340 v.-345 v.)
- 8.- Disc. XL: De los músicos... (fol. 189 r.-195 v.)

- (58) Como única excepción tenemos que el Disc. XXXVI: "De los Anotomistas" (1615, f. 133 r.), está por entero recogido en la edición de 1733, que sólo añade el primer fragmento (Disc. VI, § II, pág. 349).
- (59) Pedro Salvá y Mallén: Catálogo de la Biblioteca de Salvá, Valencia, Ferrer de Orga, 1872, II, p. 305.
- (60) Crawford, ob. cit., p. 55.

543

V.7. EL PASAJERO, ADVERTENCIAS UTILISSIMAS A LA VIDA
HUMANA.

1.- MARCO HISTORICO.

El año en que aparece El Pasajero, Figueroa está asentado en Madrid y cuenta ya unos 46 años. Como se sabe, desde 1607 aproximadamente, estuvo bajo la protección de los señores de Cañete y en honor de este Mecenas escribe obras de encargo como La constante Amarelis, la España defendida y los Hechos de don García Hurtado de Mendoza.

Si bien es ésta una etapa en la que aparecen muchas de las obras de Figueroa, éste no la recordó nunca con mucho cariño bien por ingratitud, como muchos le achacan, o bien por haber sido una época excesivamente incómoda y desagradable. Por ello, conociendo un poco la complicada psicología de Figueroa, puede parecer ingratitud o egoísmo lo que, en realidad, podría ser desesperación por no haber podido gozar de la libertad literaria que su temperamento necesitaba (1).

No se sabe con exactitud si estas relaciones con la familia Hurtado de Mendoza concluyeron de forma amistosa por ambas partes ni cuándo finalizaron totalmente. Sin embargo, puede calcularse de forma aproximada teniendo en cuenta que en 1616 aparece la segunda edición de la biografía de don García, dedicada esta

vez a su hijo Juan Andrés (2); un año después se publica El Pasajero, su primera obra de plena libertad e independencia literaria, si así puede llamarse.

La obra estaba, sin duda, ya empezada cuando interviene con un romance en el certamen poético celebrado en 1616 (3) para festejar la apertura de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario en Toledo. Hasta esta época Figueroa participa visiblemente en certámenes literarios y en la vida activa de la Corte; sin embargo, después de la publicación de El Pasajero es como si quisiera pasar lo más desapercibido posible entre sus contemporáneos. Prueba de ello es que vuelve a intentar marcharse a Italia, cosa que no consigue, después de mucho insistir, hasta algunos meses después de aparecida su siguiente publicación Varias noticias importantes a la humana comunicación (1621).

Además de ser El Pasajero la obra más personal de Figueroa, es la primera que señala un estilo diferente en su producción literaria demostrando que poseía ya una mayor madurez y seriedad como escritor.

2.- VALORACION DE LA OBRA Y JUSTIFICACION DEL AUTOR.

Al margen de todas las críticas en las que Suárez de Figueroa se ha visto envuelto, por lo que se refiere a El Pasajero su autor ha sido constantemente elogiado. Es frecuente oír frases como estas: "...Pero en Figueroa, más que nada, hay que buscar al crítico, al satírico, al humorista, al conocedor profundo del corazón humano que se manifiesta especialmente en El Pasajero..." (4); o esta: "...Pocos libros hay en la literatura española tan subjetivos como El Passagero, y quizás ningún escritor español ha dejado un registro tan fiel de su temperamento y gustos. No solamente nos proporciona una ocasión para el estudio de la vida y carácter de su autor, sino que nos da motivo para ver por los ojos de un contemporáneo la vida y costumbres de España en los comienzos del siglo XVII" (5); o esta otra: "...Escrito y publicado en el ambiente del Madrid de la primera veintena del siglo XVII, no dejaría de ser de sumo interés aun cuando viniera de la pluma de un hombre menos agudo en notar los defectos del prójimo, y menos apto para expresarse en un lenguaje fácil y elegante. La misma índole de las advertencias, las hace utilísimas para el estudio de la vida oficial, literaria, social y aún doméstica de la época; y la subjetividad

con que van escritas, proporciona sobrada materia para el estudio del carácter de Figueroa..." (6).

Esto puede servir de muestra para ver cómo Figueroa, conocido y admirado por su obra El Pasajero, ha permanecido en el olvido en lo que respecta a los puntos fundamentales de su biografía y personalidad al mismo tiempo que el resto de su producción literaria es, no ya olvidada, sino totalmente ignorada por la crítica. En honor a la verdad hay que decir también que a pesar de haber gozado El Pasajero de tres ediciones modernas en nuestro siglo -Francisco Rodríguez Marín, 1913; Sel den Rose, 1914 y Justo García Morales, 1945-, la obra no tiene todavía el estudio definitivo que se merece, ya que hay muy pocas aclaraciones, cuando las hay, a un texto lleno de sugerencias y de alusiones interesantísimas que, a veces, hay que descifrar entre líneas.

Partiendo, pues, del hecho de que, al menos en teoría, El Pasajero es la obra más estudiada y conocida de Figueroa, me limitaré en este capítulo a resumir brevemente los puntos fundamentales que la caracterizan teniendo en cuenta que su relación con otras obras está ya estudiada en los capítulos correspondientes a éstas (7).

= = = = =

El Pasajero, la obra, en opinión de todos, más importante de la producción de Figueroa y, sin ninguna exageración, una de las obras más interesantes de la época aúrea, no alcanzó, sin embargo, en vida de su autor la fama y el reconocimiento que merecía.

Obras como La Constante Amarilis y los Hechos de don García Hurtado de Mendoza de mucha menor calidad literaria, tuvieron ediciones e incluso, en el caso de la primera, de una traducción al francés cuatro años después de su primera aparición. Pero todo tiene su explicación, y el estar protegido por una poderosa familia hace que las obras escritas en su honor se reediten no por su valor intrínseco sino por la protección de los mecenas.

Figueroa, como ya hemos visto en otras ocasiones anteriores, estaba hastiado del servilismo al que había estado sometido desde su llegada de Italia; su despecho, por otra parte, se extendía también hacia los que criticaban, sin razón, sus libros sólo por haber salido de su pluma. Por eso en la obra-precisa Crawford; "deja desbordar el malhumor de largos años, y el desprecio hacia las costumbres corrompidas de su época, y la aversión que había alimentado durante prolongado tiempo contra varios de sus contemporáneos" (8).

El Pasajero se escribe, pues, por iniciativa pro

pia de Figueroa ("... puedo llamar [al libro] hijo de mi inclinación y empleo de mi voluntad...") y el dedicado precisamente a una República italiana puede simbolizar, aparte de no tener apoyo en su país, su reacción ante las corrompidas costumbres de sus compatriotas con temporáneos. Figueroa, que a veces reconoce no poder disimular su "natural maldiciente" (9), se lamenta con amargura y desánimo de la fama que ha adquirido entre los suyos que no han sabido ver su buena intención de crítico costumbrista. Hay un párrafo en El Pasajero tan altamente significativo que, a pesar de su extensión, merece ser trasladado por completo: el Doctor alaba un romance de don Luis y éste se extraña de que, con su fama de agrio y maldiciente, pueda el Doctor decir algo tan agradable; la respuesta sale en boca, no ya de un personaje, sino que es el propio Figueroa el que habla:

"Mucha hiel tuviera en las entrañas quien no se contentara de lo bueno. Creed que miro con rígidos ojos estas composiciones, y en Madrid tuve tal opinión entre los conocidos; mas cierto que me movió siempre buena intención. Lo culto consigo trae alabanzas; lo mediano pasa con permisión; lo malo puédelo sufrir el mismo infierno. Sucedia, pues, acudir diferentes parroquianos con cantidad de obra gruesa, deseosos de sacar miel de acíbar. No me hacían buen sonido estas presunciones. Callaba, y si demasiadamente me ponían en petrina, decíales el nombre de las Pascuas.

Tachaba, en fin, no a bulto, sino con fundamento, hi riendo tal vez la floja elocución y tal la humildad del conceto. Partían marchitos y cabizbajos; mas lle gada la ocasión, no me perdonaban un átomo. Notában me de maldiciente universal, de oyente desabrido, de juez apasionado, de crítico ignorante, honrándome, sin esto, con los títulos de silvestre, de montaraz, de cimarrón. Tal vez llegaron a mi noticia ajenos disgustos, y pesóme de que mi sencillez diese motivo a desabrimientos. Resolvíme, por evitarlos, de decir bien de todo, de no cansarme en censuras y de recupe rar, si pudiese, el perdido nombre de lector benévolo. Con todo no me faltaban quebraderos de cabeza, ya con extravagantes comedias (10), ya con fragmentos dia rios" (11).

Es este, sin duda, uno de los fragmentos más inte resantes de todo El Pasajero, en el que Figueroa se jus tifica ante la sociedad del momento de las calumnias de las que era objeto todo escritor comprometido con la re forma y crítica de las costumbres de su época. También sería sumamente interesante hacer un estudio sicológico de lo que encierran esas palabras y otras muchas disemi nadas en esta obra y en otras publicaciones posteriores.

3.- FORMA NARRATIVA Y VERSOS INTERCALADOS.

Con El Pasajero nos encontramos con una obra típica del siglo XVII que ya tenía antecedentes en el siglo anterior. Para utilizar las palabras de Selden Rose: "...la vena satírica de El Passagero tiene sus raíces en los diálogos mordaces del siglo XVI, tales como los que escribieron Cristóbal de Villalón y Antonio de Torquemada. La forma de diálogo había sido perfeccionada por Juan de Valdés en el Diálogo de las Lenguas y en el Diálogo de Mercurio y Carón, siendo éste, con Villalón y Torquemada, los primeros que en tal forma soltarón sus plumas contra las costumbres viciadas de la vida diaria de sus prójimos... Sus predecesores habían tratado hasta las mismas materias... pero... sus ataques... los sustituye... contra lo que le parecía herejías literarias" (12).

Se trata, pues, de un diálogo entablado entre cuatro personajes que desde Madrid, ya residencia de la Corte desde hacía algunos años, se dirigen a Barcelona para después embarcarse hacia Italia donde, a cada uno, le esperan diversas obligaciones.

Aunque los cuatro viajeros no se conocían, como se dice en la Introducción, a "cinco lenguas de la que

ocasionaba su dolor", entablan conversación sobre los más diversos asuntos para "aliviar el cansancio de la ociosidad" (13).

Como era costumbre habitual en obras de este tipo, Figueroa intercala en la prosa algunas composiciones poéticas, muchas menos de las que insertará en el Pusílipo, y que, con seguridad, ya estaban escritas antes de la redacción prosística. En El Pasajero hay un total de veinticuatro poesías (14) repartidas en los siguientes formas metros:

- Sonetos..... 16
- Romances..... 6
- Liras (14)... 1
- Canción..... 1

prevalenciando, como es lógico, en todas las composiciones el tema amoroso.

Tanto los sonetos como los romances se atienen a sus formas estróficas y rimas habituales y, por tanto, no serán objeto, por el momento, de un estudio detenido.

Las lirás están dichas por don Luis, quien, después de una dura crítica de la poesía por parte del Doctor, interviene para decir: "Pues advertir que desde hoy os tengo por sumamente contrario, y tratándoos como a tal, quiero, pues, poner en presencia de vuestra ira las

débiles armas de mis versos, para que los destroceis, deshagais y desmenuceis. Serán los primeros catorce liras amorosas, como catorce corderillas, en que represento algunas tiernas pasiones..."(15).

Las catorce estrofas, todas iguales, que en el texto se llaman liras, se corresponden, en realidad, con lo que Navarro Tomás denomina estrofas aliradas: "El sexteto de heptasílabos y endecasílabos alternos, AB a B c C, ya acreditado por fray Luis de León, halló numerosos continuadores en la lírica y en el teatro" (16). Navarro Tomás dice que esta composición fue utilizada, entre otros, por Agustín de Rojas (Viaje entretenido), por Villegas y por el argentino Luis Tejada, mientras que en el teatro "generalmente para escenas líricas", se encuentra en Virués, Cervantes, Lope, Montalbán..., poniendo a continuación las distintas variantes que él encontró de esta estrofa. Sin embargo, ninguna de las variantes que él señala (17) coincide con la combinación utilizada por Figueroa: 7a 7b 7a 7b 7c 11C. Después de que don Luis ha recitado, casi con temor, sus 84 versos esperando la crítica del Doctor, éste rectifica su anterior dureza y dice: "No me desagradan. Bien suena la oración, sin ser vulgares sus concetos. Pide este verso (como notó un moderno), ingenio vivo, espíritu elevado, voluntad cuidadosa, juicio agudo" (18). Y sigue con la explicación del origen mitológico de la lira.

La canción, la recita el propio Doctor lamentando la inesperada muerte de su dama "... hecha en la cama los ratos que el íntimo sentimiento me dejaba volver algo en mí" (19) y, como pura curiosidad, se puede observar cómo la enamorada desaparecida se muestra en la composición con el nombre de Lisis -y su variante Lisi por motivos métricos-, nombre que era habitual en las composiciones amorosas de Carrillo de Sotomayor (20).

4.- LOS PERSONAJES.

Como ya he repetido en múltiples ocasiones son cuatro (21) los interlocutores de El Pasajero, que, aprovechando las palabras que Figueroa inserta en la Introducción, son los siguientes:

- Maestro: "Era el uno maestro en Artes y profesor de Teología. Llevávanle a Roma satisfacción de letras y deseos de valer, formando en sí un tribunal para conseguir sin dilación el premio de su virtud" (22).
- Don Luis: "Dedicábase otro a la milicia; y aunque por su poca edad poco soldado, iba al reino de

Nápoles con mediano sueldo, efeto más de favores que servicios" (23).

- Isidro: "El tercero, dado al arte orificia, pasaba a Milán, donde cierto pariente de pluma, por su muerte, le había dejado hacienda" (24).

- Doctor: "Desterrábase el último de su patria sin ocasión, si ya no lo era bastante haber nacido en ella con alguna calidad y penuria de bienes. Seguía por facultad la de ambas Prudencias, con título de Doctor, aunque más docto en experiencia y comunicación de naciones" (25).

Siempre ha sido preocupación de la crítica la de tratar de identificar los personajes que aparecen en una obra con personajes reales aunque los autores utilizan técnicas distintas: en El viaje entretenido, Agustín de Rojas se vale de tres cómicos muy conocidos en el ambiente teatral de la época que, además, aparecen con sus nombres verdaderos (26); en La Constante Amarilis, Figueroa oculta bajo nombres pastoriles a personajes reales de muy fácil identificación, como hizo Crawford, ya que la trama de su novela pastoril recogía y narraba un hecho de mucha repercusión en la sociedad cortesana del momento.

No es tan fácil, sin embargo, con la única excep

ción del Doctor, la identificación de los interlocutores de El Pasajero.

Al personaje de Isidro, que abandonaba su patria con profundo dolor "por robarse a las tiernas caricias de mujer honesta, en lo más reciente de sus bodas, y a las visitas de agradables parientes y vecinos" (27), es muy difícil seguirle el rastro (28)

Don Luis es una figura importante dentro del diálogo y, con sus preguntas sobre teoría literaria, hace que el Doctor exponga todas sus opiniones al respecto. Su posible identificación con don Luis Carrillo de Soto mayor está ya estudiada en el capítulo en el que se relaciona al poeta cordobés con Figueroa.

El Maestro es, después del Doctor, el personaje que tiene mayores conocimientos, e incluso, en determinados temas -sobre todo los dedicados a teología, predicadores, sermones...-, se le reconoce una valía superior a la del propio Doctor, que escucha con atención sus disertaciones. Identificarle con un personaje real concreto es bastante difícil: al respecto, hay quien le encuentra puntos de contacto con el extraño Antonio Liñán y Verdugo -a su vez identificado con Fray Alonso Remón-, mientras que otros, y el Prof. Entrambasaguas entre ellos, creen que no cabe duda de encontrar el paralelismo con Tórres Rámila, el encarnizado enemigo de Lope (29).

Y nos queda solamente el Doctor, a quien todos le identifican con Suárez de Figueroa. Es tan fuerte la semejanza entre ambos que la mayor parte de la biografía del vallisoletano se ha reconstruido, precisamente, con los datos que el "Doctor en ambas Prudencias" da a lo largo de esta obra. Estas proyecciones autobiográficas eran frecuentes en la literatura de la época. Y así Figueroa se proyecta en varias de sus obras bajo distintos nombres y personalidades: en La Constante Amarilis es el pastor Damón, volviendo a presentarse en la España defendida con el mismo nombre y disfraz pastoril; cinco años después de su aparición en el poema épico, el Doctor le representa en El Pasajero, y ya al final de su vida literaria, en el Pusílipo, se proyecta en la personalidad del anciano y prudente Rosardo.

5.- LAS CINCO EDICIONES DE EL PASAJERO

En el verano de 1617 estaba completamente terminada la redacción de El Passagero, advertencias utilísimas a la vida humana. Como todos los libros de la época, los Preliminares presentan las mismas partes: la Tassa (a 16 de noviembre de 1617), Suma de Privilegio por diez años (19 de agosto del mismo año), la Fe de

erratas, la Censura del Ordinario del Sr. Gutierre de Cetina (30) y una sola Aprobación del Rector del colegio de los Agustinos (31).

Sigue después una interesante Dedicatoria a la Excelentísima República de Luca, firmada por Figueroa, donde expone las características principales del libro (32) y un Al Lector, no extenso pero de muy denso e interesante contenido. Entre otras cosas dice: "Es mi de sinio refrescar las memorias con la fuerza de desinios tan útiles, con la enseñanza de documentos tan necesarios... A quien tocara parte deste contagio será forzosamente desagraden las materias picantes que fuere encontrando; mas si repara en la intención, sé cierto templará los enojos y endulzará las iras. Juicio sería desaceratado el que se hiciese condenando los medios racionales, aptos y convenientes para consecución de particulares fines, proporcionados y con prudencia pretendidos".

La Introducción al Passagero se encuentra ya en el folio 1 y forma parte, con los diez "alivios" que le siguen, del libro propiamente dicho. En la introducción se presenta a los cuatro personajes y se exponen las razones de sus respectivos viajes a Italia.

=====

Unos meses después de la edición príncipe vuelve

a aparecer en Barcelona una nueva reimpresión a costa de Gerónimo Margarit. El editor no explica en ningún momento cuáles fueron los motivos que le impulsaron a hacerla -por presión de algún alto dignatario o simplemente por el éxito alcanzado por la obra en sí- ni si el autor tuvo algo que ver en ella.

Figueroa no alude en ningún momento a ese posible éxito pero es muy probable que, siendo una obra de tanta actualidad y aludiendo en ella a tantos personajes conocidos en el mundillo teatral y literario, su éxito se extendiera como la pólvora entre los contemporáneos. Algo de eso se da a entender en la Aprobación y licencia lo único que se añade ^{en} nueva redacción. El Prior del Convento de Santa Caterina, Maestro Fray Onofre de Requensens, firma el 19 de abril de 1618, la aprobación en la que dice "juzgo se les puede permitir salir de nuevo a luz en esta ciudad como la han hecho en la Corte de nuestro Rey Cathólico el año passado sin perjuicio alguno...".

En efecto, salvo esta aprobación y la portada -en ella se cambia el lugar, año y nuevo editor-, todo el resto de los preliminares y el texto son completamente iguales en ambas ediciones. Extraña que no se haya cambiado la dedicatoria a la República de Luca por otra dirigida a algún dignatario importante o a alguna ciudad o institución española.

El éxito que hacía esperar la aparición de múltiples ediciones, no continuó y El Pasajero fue prácticamente desconocido durante casi dos siglos.

Sin embargo, Suárez de Figueroa despertó el interés de un crítico norteamericano y en 1907 publicó su The life and works of Christoval Suárez de Figueroa (33); la obra fue traducida al castellano cuatro años después (34) por un vallisoletano y eso fue, sin duda, lo que dio a conocer la figura de Figueroa en nuestro siglo. No en vano, se hicieron tres ediciones de El Pasajero en la primera mitad del siglo XX, y dos de ellas, incluso, en años consecutivos.

La primera apareció en Madrid en 1913 bajo la supervisión de Francisco Rodríguez Marín. Tiene un breve prólogo basado en el libro de Crawford, pero no se pone ni una sola nota como se anunciaba en la portada.

Un año después aparece una nueva edición de la obra de Figueroa hecha por R. Selden Rose (35); la Introducción es un poco más extensa y en ella se encuentran algunas incorrecciones.

La última edición del siglo XX, por el momento, es la de Justo García Morales, en 1945, que sigue a Crawford en los datos biográficos. Añade algunas notas a pie de página y, al final, pone un índice de nombres

propios bastante útil.

6.- EL VIAJE ENTRETENIDO Y EL PASAJERO.

A pesar de que se considera a El Pasajero como la obra más original de Suárez de Figueroa, algunos críticos han creído encontrar en ella reminiscencias de la Silva de varia lección (36) y de El viaje entretenido. En relación con esta obra Crawford asegura en su monografía "que en su plan general, El Passagero guarda alguna semejanza con el Viaje entretenido de Rojas" (37). En efecto, la obra de Rojas, publicada por primera vez en 1603 por la Imprenta Real, pudo perfectamente ser conocida por Figueroa cuando llegó a España ya que el libro gozó de un éxito considerable al poco tiempo de su aparición en Madrid (38).

Sin embargo, las semejanzas que se pueden encontrar entre estas obras se deben a que todas pertenecen al llamado género de miscelánea (39) tan en boga en el siglo XVII y que se remonta a la época clásica. El más moderno editor de Agustín de Rojas dice: "Entre los antiguos sus fuentes son del tipo de la Historia natural de Plinio o Las noches áticas de Aulio Gelio que goza-

ban en aquella época de un sostenido éxito. Se inspira también probablemente en la Silva de varia lección de Pero Mexía, el Jardín de las flores curiosas de Antonio de Torquemada o la Floresta española de apotegmas y sentencias de Melchor de Santa Cruz, sin olvidar Juan de Piñón por la tendencia al dicho gracioso y Antonio de Guevara a causa de los ejemplos morales" (40).

El título de El viaje entretenido resume perfectamente la intención de la obra: en un viaje desde Sevilla a Burgos, cuatro viajeros charlan de los temas más heterogéneos para "entretener" un viaje tan largo y para olvidarse del calor que les acosa estando ya tan avanzada la primavera. Los cuatro interlocutores son personajes reales muy conocidos dentro del mundillo teatral de comienzos del siglo XVII: se trata de Ríos (41), Ramírez (42), Solano (43) y el propio Rojas, todos ellos conocidos por Figueroa e incluso, los tres primeros, citados en uno de los añadidos personales de la traducción de la Plaza universal. Se dice en el Discurso XCI: "España ha tenido y tiene prodigiosos hombres y mugeres en representación; entre otros Cisneros, Gálber, Morales el divino, Saldaña, Salzedo, Ríos, Villalva, Murillo, Segura, Rentería, Angulo, Solano, Tomás Gutiérrez, Aven-
daño, Villegas, Maynel, éstos ya difuntos. De los vivos, Pinedo, Sánchez, Melchor de León, Miguel Ramírez, Grana-
dos, Christóval, Salvador, Olmedo, Cintor, Gerónimo Ló-

pez" (44).

Con estas características de tipo general, ya podemos comenzar a cotejar la obra de Rojas con la de Figueroa, que aparece catorce años después de aquella. La intención fundamental de Agustín de Rojas al escribir su Viaje entretenido fue la de publicar sus loas, que en número de cuarenta ocupan la mitad del libro, como él mismo nos confiesa en su segundo Prólogo (45) Al Lector: "Lo que me ha animado a hacer esto, no ha sido con fianza de mi ingenio, sino persuasión de mis amigos y voluntad de mis nobles deseos, pareciéndoles que, pues había gastado el tiempo en componer tantas y tan varias loas, y algunas de tanto gusto, hiciese un libro para dejarles algún entretenimiento. ...Y así, por dar muestra de mi humildad, obedecí, aunque no con poco recelo de errar" (46).

Al mismo tiempo de utilizar el libro como pretexto para dar a conocer sus trabajos teatrales, Rojas in troduce toda una serie de argumentos que sirven para en tretener a sus compañeros de viaje. En efecto, al final de la obra, Ramírez, en nombre de todos, agradece el planteamiento utilizado y alaba las loas que: "son muy buenas, de grandísimo entretenimiento y muy peregrinas; y he dicho esto de todas, porque a Rojas es a quien ha tocado el decirlas, y a nosotros el alabarlas". Humildemente Rojas contesta a estas alabanzas y dice que sus

loas "...no son dignas de ella; pero con todo eso, suplicaré recibais la voluntad de serviros y el deseo de entreteneros, que bien sabe Dios que el habéros las dicho, no ha sido por hacer alarde de mi ingenio... sino la mayor humildad que se ha conocido de hombre en el mundo, pues tengo tantas causas para serlo, ser los viajes que hemos traído tan largos y procurar traerlos entretenidos, aunque harto temeroso de enfadaros" (47). Exactamente esta misma idea es recogida por Suárez de Figueroa en la Introducción de El Pasajero (48) en la que se anuncia que el libro pretende "aliviar el cansancio de la ociosidad con diferentes pláticas". Precisamente por esa intención de "aliviar el cansancio", el libro de Figueroa se presenta dividido en "Diez Alivios", concepto original dentro de la terminología literaria del siglo XVII (49)

Como dice Crawford El Viaje y El Pasajero se parecen "en su plan general", pero analizados sus respectivos desarrollos se observan que, junto a las semejanzas, también se separan en algunos puntos (50).

A) Paralelismos entre ambas obras.

- 1.- Ambas encajan dentro de lo que se ha dado en llamar el "género de la miscelánea". La época era propicia a este tipo de literatura que se acomodaba perfectamente

a las necesidades de un lector normal, de cultura media, y que no requería grandes reflexiones ni planteamientos de problemas. Por tanto no es de extrañar que los nombres de Rojas y Suárez de Figueroa o, lo que es lo mismo, los títulos de El viaje entretenido y El Pasajero, aparezcan juntos en múltiples ocasiones. Puede servir de ejemplo lo que dice Angel del Río: "Amalgama de lo novelesco y didáctico son algunos libros que combinan autobiografía y desahogos personales, anécdotas, cuentos y noticias varias, de los que podrán citarse como prototipos el Viaje entretenido de Agustín de Rojas, obra importante para la historia del teatro, y más especialmente El Passajero (1617) del Doctor Cristóbal Suárez de Figueroa, diálogos sostenidos durante un viaje en los que cuatro interlocutores narran su vida, relatan numerosas anécdotas y teorizan sobre motivos literarios, morales o de mera erudición" (51).

- 2.- Los interlocutores que intervienen en la acción son cuatro y en ambas aparece como cuarto personaje el mismo autor de la obra: Rojas en El viaje y el Doctor en El Pasajero (52).
- 3.- Como consecuencia del punto anterior, la materia autobiográfica está presente en ambas obras.
- 4.- Los ocho personajes totales viajan de noche para evitar el calor y las malas posadas que se encuentran en

el camino. Los puntos de contacto entre ambas obras son evidentes:

a) Se dice en El viaje:

"Ríos: Mucho se ha caminado con el buen entretenimiento después de que Rojas haya terminado una de sus loas .

Rojas: Aunque hace el tiempo tan caluroso y los días tan largos (53), venimos tan entretenidos que ni sentimos el calor del día ni aun nos acordamos del sueño de la noche.

Ramírez: De mí confieso, que en llegando a las posadas querría salir de ellas, aunque a ratos caen del cielo llamas" (54).

Al final del libro tercero vuelve a repetirse exactamente la misma idea después de otra loa recitada por Rojas:

"Ramírez: Con el buen trato no sentimos el camino, principalmente como paramos en las posadas poco, y eso es de día, por el gran calor que hace, y de noche con el entretenimiento no se duerme, camínase mucho y sin cansancio" (55)

b) Años después, Figueroa explica en la Introducción de su obra: "Los cuatro, pues, habiendo comenzado el viaje en tiempo cuando más aflige el sol, determinaron cambiar los oficios de día y noche, dando a uno

el reposo y a otra la fatiga del camino, por poder sufrir mejor con la templanza de ésta el excesivo calor de aquél. Mas como regalos de posadas antes obligan a inquietud que a sosiego, por su escasa limpieza y curiosidad, pasados algunos ratos de reposo, dedicados por fuerza al quebrantamiento, trataron aliviar el cansancio de la ociosidad con diferentes prácticas" (56).

5.- Coincidencia de muchos de los temas que se tratan en las obras, aunque quizás esto no sea demasiado significativo porque casi se puede hablar de lugares comunes:

- a) Pasajes misogenistas: en El Pasajero es don Luis el que se encarga de hablar de las malas artes femeninas (57), mientras que en El viaje, en los párrafos misogenistas, todos lanzan diatribas contra las mujeres (58), incluso, el mismo Rojas dice: "...pues habemos empezado a tratar de ellas, que os he de decir una loa que hice (no ha muchos días) en su vituperio (quizá por alguna mala obra que de alguna he recibido); ...y sujeto sobre todo a la inconstancia de las mujeres; donde he procurado conocer sus tratos, así en España como fuera de ella..." (59). A continuación comienza la loa en prosa citando ejemplos de mujeres que hicieron mucho mal a la humanidad (60) con el agrado de todos ya que estas críticas van dirigidas "contra las que son malas, que las

buenas no han menester nuestra alabanza" (61).

- b) Clara defensa de las mujeres: en ambas obras estos párrafos van inmediatamente después de las discusiones en contra del sexo femenino que he señalado anteriormente.

En El Viaje, después de la loa de crítica de Rojas, interviene Ramírez para decir que no puede consentir "que se diga mal de quien sabemos que se encierra tanto bien". Como presenta tantos ejemplos para defender su postura, Rojas está de acuerdo con él y se pasa al bando de la defensa: "está tan introducido entre algunos hombres el decir mal de las mujeres, ... que luego decimos mal de todas, y pues yo he sido el más culpado en esto, quiero enmendarlo y decirlos otra loa que hice en su alabanza, arrepentido de decir mal de aquéllas en quien está cifrado todo nuestro bien y sin quien es imposible que pudiésemos vivir" (62). La loa de Rojas, también en prosa (págs. 227-230) y otra en verso que dice un poco más adelante (págs. 230-235), darán lugar a otras controversias.

En El Pasajero el discurso negativo de don Luis es cortado rápidamente por la intervención de Isidro y del Maestro que defienden abiertamente la condición de la mujer y las ventajas de una vida conyugal (63).

- c) Sobre la maledicencia y murmuración: es éste un te

ma que preocupa enormemente a Figueroa y que toca en casi todas sus obras. En El Pasajero dice: "¡Cuán vil, cuán cobarde es la murmuración! Puede ser comparada a la mosca: fuerzas no más que en el piquillo. Atrevida, importuna, a todos embiste, hasta al rey no perdona, y osa manchar la mayor blancura. Es digno de alabanza el que muestra en toda parte ser bien intencionado" (64).

Rojas habla también de "la mala lengua" y por boca de Ramírez explica con un acertijo qué es: preguntando "... qué es cosa y cosa que no es juez y juzga, no es letrado y arma pleitos, no es verdugo y afrenta, no es sastre y cota de vestir, y es todo esto y no es nada de esto, y si no hace nada goza del cielo y si todo lo hace le lleva el diablo". La solución es: "la mala lengua. Porque sin ser juez juzga las vidas ajenas; sin ser letrado arma pleitos con todos sus vecinos; sin ser inquisidor quema aquél y al otro, y sin ser verdugo afrenta a todo, llamando bellacos a unos y cornudos a otros; y sin ser sastre corta de vestir a todo un lugar..." (65).

- d) Sobre el amor: Tratado en pág. 325 y ss. de El Viaje poniendo casos extremos de un amor exagerado, y en pág. 159 y ss. de El Pasajero donde quizás se trate el tema de una forma mucho más poética y detallada. Así se habla de los efectos del amor, de la relación amor y celos, de las características que

debe de reunir la mujer digna de ser amada, sobre los medios mejores de confesar la pasión amorosa y cuál es la edad propicia del hombre y la mujer para sentir el amor.

- 6.- Ambos libros, además de la forma semejante del título, coinciden en la intencionalidad didáctico-moralizante y en la finalidad de distraer y entretener al lector.

B) Diferencias de concepción.

- 1.- Los protagonistas de El Viaje no sólo son personajes reales sino que intervienen en la obra con sus nombres verdaderos, siendo perfectamente reconocidos por un lector contemporáneo.

Frente a esta clara identificación, Figueroa vela el nombre de sus personajes: él es el Doctor, el Maestro parece esconder, según algunos, a Tórres Rámila, el poeta amigo de Figueroa don Luis Carrillo de Sotomayor, tiene algunos rasgos en el don Luis de El Pasajero, y el joven Isidro no tiene fácil localización.

- 2.- El viaje que emprenden los ocho personajes de los que estamos tratando, se desarrolla de manera distinta en los dos autores: Figueroa alude solamente en una oca-

sión a que el viaje se efectúa desde el interior de la península a la costa porque los cuatro deben de embarcarse hacia Italia donde cada uno lleva una misión concreta y distinta a la de los demás: "Con aviso cierto de galeras, partieron de Madrid a Barcelona, para embarcarse a Italia, cuatro entre quien el camino, sin conocerse, trabó amistad y correspondencia" (66); y sólo al final del Alivio X se alude a que ya están "cerca de Barcelona... puesto fin al viaje de tierra" (67).

Mientras estas son las únicas alusiones geográficas de El Pasajero, la postura de Agustín de Rojas es totalmente diferente hasta el punto que se puede señalar un perfecto itinerario del Viaje entretenido: desde Sevilla, pasan por Granada, Jaen, Ciudad Real, Toledo -donde se detienen algún tiempo-, Madrid, Segovia, Valladolid y Palencia para llegar a Burgos como etapa final del trayecto (68).

3.- A pesar de que Figueroa apenas dice datos de su viaje, en cierta manera su descripción es casi más real que la de Rojas, que da la impresión de no haber efectuado dicho trayecto: "Esta obra no será esencialmente fruto de experiencias vividas, aunque lo parezca a primera vista, sino ante todo reflejo de abundantes lecturas. Rojas compuso la casi totalidad de su Viaje no a partir de aventuras concretas, como se podía esperar de su calidad de cómico de la legua, sino, por decirlo así, en una biblioteca" (69). Todas las etapas del via

je están señaladas con claridad y precisión pero, al mismo tiempo, entran dentro de una descripción única como si carecieran de entidad propia (70).

- 4.- Otra cosa que diferencia ambas obras es la gran cantidad de piezas teatrales que se encuentran en la de Agustín de Rojas y que hacen a su autor estar siempre presente y a la cabeza de la narración.

En El Pasajero, el Doctor también es, en el fondo, el personaje central de la obra, pero en los temas importantes también intervienen los otros interlocutores, especialmente el Maestro, y así se reparten un poco mejor los papeles.

- 5.- Como el único interés de Rojas era el de dar a conocer sus loas, el resto de la narración, exceptuando algunos temas muy concretos, no le preocupan demasiado.

En El Pasajero, sin embargo, junto a temas más o menos frívolos, se tratan otros de erudición y crítica literaria.

- 6.- Entre la prosa de El Pasajero hay 24 composiciones en verso, en su mayoría sonetos, técnica bastante utilizada por Figueroa en sus obras.

En la obra de Rojas, sin embargo, salvo las loas (71) no aparece ninguna composición poética propiamente dicha, si exceptuamos alguna poesía que se encuentra den

tro de la novela de Leonardo y Camila, novela pastoril introducida en El Viaje entretenido y que es una de las cosas más interesantes y cuidadas de la obra de Rojas (72).

= = = = =

Para terminar con este paralelismo que hemos venido analizando conviene no olvidar lo que dice uno de los editores modernos de El Pasajero. Selden Rose en la Introducción niega totalmente la identidad entre ambas obras: "Posible es que sugiriese a Figueroa la idea de intercalar los versos que esperaban ver la luz; pero, fuera de esto y del hecho puramente superficial de que los interlocutores de uno y otro sean viajeros, sería difícil encontrar dos libros más distintos uno de otro en cuanto a la materia de que tratan y a la actitud psicológica de los autores. ¿Pensaría Rojas en alguna reforma de costumbres? Nada más lejos. Su único objeto era formar un esqueleto autobiográfico, mediante el cual pudiera introducir sus loas. Su prosa hace resaltar los versos; al contrario de Figueroa, cuyos versos vivifican su prosa" (73).

NOTAS

- (1) Las palabras con las que el Doctor se refiere en El Pasajero a la novela pastoril en honor de Amarilis podrían ser extensivas también a otras obras de esta época y son muy significativas porque demuestran el orgullo herido de un escritor que se ve obligado a lanzarse hacia géneros literarios que ni le gustaban ni dominaba técnicamente.
- (2) Ya he comentado el caso curioso de que, aunque en la portada aparezca la obra dedicada al señor de Cañete, la verdadera dedicatoria está dirigida, como en la primera edición, al Duque de Lerma.
- (3) El profesor Entrambasaguas cree que en esa fecha estaba ya terminada la obra, aunque no cree que su redacción fuera anterior a 1614. Para ello se apoya en el dato de que los ataques dirigidos contra Ruiz de Alarcón en El Pasajero no podrían ser anteriores a ese año teniendo en cuenta que el dramaturgo mejicano no es conocido en Madrid hasta 1614 aproximadamente.
- (4) Narciso Alonso Cortés, Noticias de una corte literaria, Valladolid, Imprenta La Nueva Pincia, 1906, pág. 145.

(5) Crawford, Vida y obras..., ob. cit., págs. 57-58.

(6) El Pasajero, ed. de R. Selden Rose, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1914; Introducción, págs. XVIII-XIX.

(7) Recuérdese que la finalidad fundamental de este trabajo, ha sido la de dar a conocer precisamente las obras menos conocidas y estudiadas de Suárez de Figueroa.

(8) Crawford, ob. cit., pág. 57.

(9) El Pasajero, ed. cit., pág. 156.

(10) Figueroa puede aludir con esto a las críticas que Juan Ruiz de Alarcón insertó en algunas de sus comedias contra el escritor vallisoletano. Ver el capítulo de la relación de Figueroa con otros escritores..

(11) El Pasajero, ed. cit., pág. 97.

(12) El Pasajero, ed. Selden Rose, pág. XIX

(13) Estos diálogos, preferiblemente entre cuatro personajes eran habituales en los primeros años del siglo XVII. Se vuelve a encontrar esta técnica en la Guía y avisos de forasteros de Antonio Liñán y Verdugo que aparece en Madrid en 1620; este libro "va a reproducir una conversa-

ción -conversación docta y erudita a menudo, pero a veces muy familiar, y que acaba siempre por una historia-" (J. Sarrailh, Algunos datos acerca de Don Antonio Liñán y Verdugo, autor de la "Guía y avisos de forasteros", en R.F.E. VI (1919), nº 4, pág. 354).

- (14) En el Pusílipo, como se verá en el capítulo correspondiente dedicado a esta obra, sumarán un total de 76 composiciones, de las que 58 serán sonetos y 12 romances, repartiendo el resto en metros distintos (liras, décima, octava...).
- (15) El Pasajero, ed. cit., pág. 155.
- (16) Tomás Navarro Tomás, Métrica española, New York, 1954, pág. 237.
- (17) Dice Navarro Tomás que junto a la forma ya citada, aparecen otras combinaciones de versos y rimas: a B c B C C; A b A b c A; A bb A c C; A abB CC; etc. (ob. cit., pág. 238).
- (18) El Pasajero, ed. cit., pág. 158.
- (19) Ibidem., pág. 275.
- (20) La canción incluida en El Pasajero está formada por siete estancias de trece versos cada una con el siguiente

esquema:

7a 7b 11C 7a 7b 11C 7c 7d 7e 7e 11D 7f 11F.

La canción de Figueroa no está incluida en el libro de Enrique Segura Covarsí, La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro, Madrid, C.S.I.C. 1949.

- (21) Entre los múltiples errores que la crítica ha cometido y comete en asuntos relacionados con Figueroa, no podían faltar los que se refieren al número de los personajes que intervienen en El Pasajero. Así Ticknor (Historia de la literatura española, traducida por P. de Gayangos y E. de Vedia, Madrid, Rivadeneyra, 1854), después de hacer una breve comparación entre Figueroa y Cervantes, dice en nota que el diálogo de la obra se establece entre dos viajeros que descansan (pág. 336).

Más recientemente Joaquín de Entrambasaguas (Una guerra literaria del Siglo de Oro en Estudios sobre Lope de Vega, Madrid, C.S.I.C., 1946) tratando de identificar al Maestro de El Pasajero con Torres Rámila dice: "Es este personaje... uno de los cinco que intervienen en la obra... por boca del cual se lanzan siempre los más crueles dardos contra el Fénix" (I, pág. 249)

- (22) El Pasajero, ed. cit., Introducción, pág. XV.

- (23) *Ibidem.*, pág. XV.

- (24) *Ibidem.*, pág. XV.

(25) Ibidem., pág. XV.

(26) Para más explicaciones remito al apartado dedicado al paralelismo entre El Pasajero y El Viaje entretenido.

(27) El Pasajero, ed. cit., pág. XVI.

(28) Como pienso hacer en breve una nueva edición de El Pasajero procurando aclarar al máximo todos los puntos oscuros que esconde esta complejísima obra, trataré de identificar entonces a este desconocido Isidro, que muy bien podría representar al hombre llano y sencillo, sin ningún tipo de conocimientos intelectuales ni títulos profesionales ni académicos, que proliferaba en la burguesía de la época.

(29) Dice don Joaquín de Entrambasaguas: "Ninguno de los datos que de él se dan es opuesto a que se trate del autor de la Spongia, antes concierta con la vida de éste en casi todos sus puntos y con las fechas, si bien se altera, como es natural, en algunos detalles que convino variar, sin duda, en interés de Torres Rámila. Es el Maestro hombre aficionado al latín y a los estudios filosóficos en general... Es clérigo -y Torres Rámila también en esa fecha (1616), seguramente, pues ya estaba ordenado hacía tiempo, en 1617- y viaja por Italia, visita Milán y Roma... lo cual bien pudiera ser cierto aplicado al viaje que hizo Torres Rámila por aquel país con el

Duque de Monteleón...". Y son muchos más los datos que se dan para la identificación entre ambos personajes. (J. de Entrambasaguas, Una guerra literaria..., ob. cit. pág. 249).

(30) El censor añade que el libro "está escrito con singularidad erudición y elegancia. Contiene muchas moralidades muy útiles para la vida humana y saberse [sic] seguir concertadamente". Está firmada en Madrid a 24 de julio.

(31) Don Juan de Camargo asegura encontrar en el libro "muchas moralidades muy útiles y provechosas, donde el autor descubre su admirable ingenio y copiosa erudición".

(32) En la dedicatoria se observa claramente el desengaño de Figuerola de tantos años y las ansias de libertad de escribir algo que realmente sentía y necesitaba. Por eso acude a refugiarse "con humildad al favor de quien es teatro admirable de todas letras y centro de cualesquier virtuosas acciones; a la sombra de quien con tanta prudencia y valor ha conservado y defendido tantos años el don precioso de la libertad. A Vuestra Excelencia, pues, consagro esta pequeña ofrenda (grande por afectuosos deseos), seguro de que la admitirá con la benevolencia que suele a los que se valen de su amparo".

(33) Crawford, The life..., Filadelfia.

(34) Apareció con el título de Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa, traducción y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 1911.

(35) El Pasajero, edición de R. Selden Rose, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1914.

(36) En la literatura de Hurtado y González Palencia se dice en relación con la Silva (Sevilla, 1540): "... a su vez, Suárez de Figueroa imitó en El Pasajero y en alguna otra publicación, la Silva de Pedro Mexía" (J. Hurtado y Angel González Palencia, Historia de la literatura española, Madrid, S.A.E.T.A., 1940, I, pág. 446).

En El Pasajero se utiliza el título de la obra de Pedro Mexía como sinónimo de conjunto de cosas diversas. Dice el Maestro hablando del ventero Juan: "Notable encuentro y de hombre no menos notable. ¡Válgame Dios! Si se pudiesen escribir los sucesos de muchas vidas, ¡qué silva de varia lección se hallaría en ellas! Maravillosos altibajos había tenido ese hombre en la suya hasta entonces: labrador, soldado, religioso, tercero, valiente, bodegonero y la última dignidad, de quien sólo se podía parar en horca o galera" (El Pasajero, ed. cit., pág. 260)

(37) Crawford, Vida y obras..., ob. cit., pág. 58.

(38) Fue tanto el éxito de El viaje entretenido que se cono-

cen ocho ediciones en el siglo XVII, siendo seis de ellas

anteriores a la aparición de El Pasajero. Después de la

primera edición de 1603, se reeditó en 1604 (Madrid),

dós veces en 1611 (Lérida), nuevamente en Madrid en 1614

en 1615 en Lérida (que reproduce íntegramente la prime-

ra leridana de Luys Manescal), la séptima en Barcelona

en 1624 y por último en 1625 en Cádiz.

Posteriormente siguieron apareciendo ediciones, una en

el siglo XVIII (Madrid, 1793) y cuatro en el XX (1901

por B. Rodríguez Serra; en 1915 por Bailly Bailliére;

en 1945 por J. García Morales y la última en 1972 por

Pierre Ressot.

(39) Así definía su obra el propio Pedro Mexía: "Hame pareci-

do escribir este libro por discursos y capítulos de di-

versos propósitos sin perseverar ni guardar orden en

ellos, y por esto le puse por nombre Silva, porque en

las silvas y bosques están las plantas y árboles sin or-

den ni regla. Y aunque esta manera de escribir sea nue-

va en nuestra lengua Castellana, y creo que soy yo el

primero que en ella haya tomado esta invención, en la

Griega y Latina muy grandes autores escribieron..." (ci-

to a Pedro Mexía a través de Marcelino Menéndez Pelayo,

Orígenes de la novela, Edición Nacional, 1943, III, pág.

47-48).

(40) Agustín de Rojas, El Viaje entretenido, edición de Jean-

Pierre Ressot, Madrid, Clásicos Castalia, 1972, pág. 30-

31.

- (41) Nicolás de los Ríos, toledano y muerto en 1610. Tuvo su propia compañía en 1586 y es considerado como un director famoso dentro de la época.
- (42) Miguel Ramírez, nacido en Toledo y más joven que el anterior. Hasta 1602 no tiene compañía propia y sabemos que vive en 1612 porque Suárez de Figueroa le cita en su Plaza universal (aunque esta obra se publica en 1615 no debemos olvidar que ya estaba completamente terminada en 1612 por las fechas de los Preliminares).
- (43) Agustín Solano, también toledano como los anteriores, es conocido y citado por Lope de Vega que le apreciaba mucho. Por la cita de Figueroa sabemos que en 1612 ya había muerto.
- (44) Plaza universal, Madrid, 1615. Discurso XCI De los Comediantes y Autores de Comedias, fol. 322 v.
- (45) El primer prólogo, tan largo como el segundo, está dirigido Al Vulgo, procedimiento que después de Mateo Alemán en el Guzmán de Alfarache, se encuentra en numerosas obras manieristas. El mismo Rojas vuelve a utilizar este título en El buen repúblico (Salamanca, 1611).
- (46) Viaje entretenido, ed. cit., págs. 72-73.
- (47) Ibidem., pág. 484.

(48) Se dice en la Introducción del libro de Figueroa: "Mas como regalos de posadas antes obligan a inquietud que a sosiego, por su escasa limpieza y curiosidad, pasados algunos ratos de reposo, dedicados por fuerza al quebrantamiento, trataron aliviar el cansancio de la ociosidad con diferentes pláticas. Y como de ordinario acontece apenas soltarse de la lengua aquello a que más incita la inclinación, par ció conveniente siguiese cualquiera la suya en las venideras conversaciones, ya fuese discurrendo ya preguntando" (El Pasajero, ed. cit., pág. XV-XVI).

(49) Pfandl dice respecto a las formas originales que se encuentran en la división de obras "en el ilusionismo Barroco": "Gracián en El Criticón, en vez de capítulo usa la expresión Crisi; Vélez de Guevara, en El diablo Cojuelo, la llama Tranco; Cristóbal Suárez de Figueroa divide El Passajero en Alivios;...". Habla también de que otros lo hacen en Diatribas o en Descansos (Ludwig Pfandl, Historia de la literatura nacional en la Edad de Oro, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, S.A., 1933, pág. 261).

(50) Es hasta cierto punto lógico que estas obras de tipo misceláneo se parecieran, como dice Crawford, en "su plan general" ya que también puede observarse un cierto paralelismo entre algunos temas que trata Figueroa y los que aparecerán, tres años después, en la obra de Liñán y Verdugo, Gufa y avisos de forasteros (Madrid, 1620). Dice Figueroa: "Ninguno ignora la ocupación del que se tiene

por mayor caballero. Levantarse tarde, oír, no sé si diga por cumplimiento, una misa y cursar en los mentideros del Palacio o Puerta de Guadalajara; comer tarde, no perder comedia nueva. En saliendo meterse en la casa de juegos o conversación; gastar casi toda la noche en la travesura y en la matraca o en la sensualidad. Cualquiera tiene por máxima evitar las fatigas y robarse a los negocios de cuidado" (El Pasajero, ed. cit., pág. 329).

Idea similar se repite en la Guía: "No amanece para estos cortesanos ociosos hasta las once o doce del día...; puestas las mesas, no se ha comido el primer bocado, cuando ya se previene la casa de conversación y juego donde se ha de ir, el aposento de la comedia que se ha de oír...; para lo que no dio tiempo el día ni la tarde súplelo la noche, para que se cene a la media de ella y se acueste al amanecer" (Guía y Avisos de forasteros..., Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1885, pág. 142)

(51) Angel del Río, Historia de la literatura española, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1967, I, pág. 329.

(52) El mismo número de interlocutores vuelve a repetirse en el Pusilipo, última obra que Figueroa publica (Nápoles 1629). Como explico en el capítulo dedicado a esa obra, he creído identificar a uno de los personajes -el anciano, culto y respetado Rosardo-, con el mismo Figueroa.

Hay una serie de datos biográficos que parecen coincidir con los expresados en El Pasajero por el Doctor.

(53) Según era costumbre entre los cómicos ambulantes, el viaje de las compañías se solía realizar desde poco antes de la Pascua de Resurrección, hasta finales de julio, fechas en las que, naturalmente, ya azotaba el fuerte calor castellano.

(54) El Viaje entretenido, ed. cit., págs. 173-174.

(55) *Ibidem.*, pág. 374.

(56) El Pasajero, ed. cit., pág. XV.

(57) *Ibidem.*, págs. 136-137.

(58) El Viaje, ed. cit., págs. 215-223.

(59) *Ibidem.*, pág. 220.

(60) *Ibidem.*, págs. 221-223.

(61) *Ibidem.*, pág. 220.

(62) *Ibidem.*, pág. 227.

(63) El Pasajero, ed. cit., págs. 137-139.

(64) Ibidem., pág. 35.

(65) El viaje..., ed. cit., pág. 317.

(66) El Pasajero, ed. cit., Introducción, pág. XV.

(67) Ibidem., pág. 329.

(68) El viaje literario se corresponde en realidad, con un viaje efectuado por la compañía de Ríos que no finaliza en Burgos, como en la obra, sino en Zaragoza donde se quedan los cómicos mientras que Ríos sigue nuevamente hacia Valladolid. Estos datos pueden encontrarse, como señala Ressayre, en Nuevos datos acerca del histrionismo español, de Cristóbal Pérez Pastor (Madrid, Imprenta de la Revista española, 1901).
En la última edición del Viaje, se puede ver el itinerario del viaje señalado en un mapa de la época (ed. cit. lámina entre la pág. 336-337).

(69) El viaje, ed. cit., pág. 31.

(70) La descripción sigue unos puntos concretos: alabanzas a la ciudad desde lejos, datos históricos de su fundación y la etimología de su nombre, edificios y monumentos importantes que la caracterizan y otros hechos o datos que pueden ser significativos para la ciudad en cuestión.

- (71) De las cuarenta loas de El Viaje entretenido, treinta y cuatro están en verso y las seis restantes en prosa.

- (72) Rojas es consciente que la novela de Leonardo y Camila, entre novela pastoril y novela preciosista, es una de las partes más interesantes de su extensa obra y por ello, con mucha vista, el autor interrumpe la narración en dos ocasiones para provocar así el interés del lector, anticipándose con este procedimiento a la novela por en tregas muy posterior.

- (73) El Passagero, edición de R. Selden Rose, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1914, pág. XX de la Introducción.

581

V.8. VARIAS NOTICIAS IMPORTANTES A LA HUMANA COMUNICACION.

1.- MARCO HISTORICO Y DOCUMENTAL.

El 13 de mayo de 1620 estaba ya terminado este libro titulado Varias noticias... (1) aunque no sale de la imprenta hasta 1621 como puede leerse en el colofón: "En Madrid, por Tomás Iunti. Impressor del Rey nuestro Señor. Año de M. DC. XXI".

Muy pocos datos se tienen de la vida de Figueroa durante los años que separan la publicación de El Pasajero (1617) y de Varias noticias. Los ataques lanzados contra el teatro nacional y las teorías de Lope rápidamente tuvieron su contrarréplica y es muy probable que la intención de Figueroa fuera la de pasar lo más desapercibido posible ante las garras de los defensores del dramaturgo madrileño que respondieron enérgicamente a la Spongia de Torres Rámila, en cuya redacción colaboró muy posiblemente nuestro escritor, según las teorías del Prof. Entrambasaguas (2).

No se tienen datos concretos sobre su directa o indirecta colaboración (3) en estos enfrentamientos literarios que ocuparon los primeros años del siglo XVII pero, de alguna manera, es casi seguro que estuvo implicado en ellos como puede verse en algunas citas de la Expostulatio

Spongiae y, concretamente, en el Oneiropaegnion sive jocus aparecidos en 1.618 (4), el mismo año de la segunda edición de El Pasajero publicado en Barcelona por Gerónimo Margarit.

Por estos años Figueroa prepara su definitivo viaje a Italia buscando amistades que le apoyen y, efectivamente, lo consigue a finales de 1.622 o primeros días de 1.623. Residiendo en la Corte no desempeñó ningún puesto oficial y los cargos que figuran, después de su nombre, en la portada del libro que ahora nos ocupa, los ejerció durante su primera estancia italiana: Auditor o Asesor de la Infantería española en el Piemonte, Fiscal en Martesana, Juez en Téramo y Comisario del Colateral en el Reino de Nápoles. Una vez en Italia y bajo la protección del Duque de Alba, consigue nuevamente otro cargo político: Auditor de la ciudad de Lecce.

2.- LOS PRELIMINARES DE LA OBRA.

Después de la portada, el libro presenta las partes de rigor - Suma de Tassa, Fe de erratas, Suma de Privilegio y dos aprobaciones - fechadas todas entre mayo de 1.620 y mayo de 1.621. Ninguna de ellas presenta nada de particular salvo la segunda aprobación de D. Juan de Zaldiverna y Navarrete en la que antes de asegurar que no contiene "cosa alguna contra nuestra santa Fe Católica y

buenas costumbres", hace una especie de resumen de los asuntos que trata Figueroa. El libro, pues, "... contiene un rico aparato para los que dessean saber; da singulares documentos filosóficos, naturales y morales, ilustrados con varias noticias de historias, de exemplos, de sucessos: unos, por su buena dirección, prósperos y para ser imitados, otros, por inadvertidos, infelizes y para evitar. Todo dispuesto en copioso y modesto estilo".

Sigue después la dedicatoria al Duque de Avero llena de frases encomiásticas hacia su persona, en la que Figueroa no oculta su intención de recibir a cambio algunos favores "... espero señalará V. Excelencia a este pequeño don algún lugar en su gracia; produziendo su natural benignidad y acostumbrada gratitud, aliento casi milagroso para emprender el dueño en lo por venir mayores cosas de su servicio".

Y terminan estos breves y concisos preliminares con un prólogo bastante extenso en el que su autor mezcla confusas ideas filosóficas sobre el ser humano, las intenciones del libro (5), datos personales (6), algunas teorías literarias sobre la imitación y, como siempre, justificaciones ante los ataques recibidos de otros colegas contemporáneos. Figueroa, una vez más, se siente doblado por las insinuaciones retorcidas, lanzadas quizás por los defensores de Lope, y dice amargamente: "Ay algunos que con la hiel de sus entrañas procurar avenenar,

deshazer y desluzir quanto digno de alabanza con virtuoso sudor fabrica el más estudioso. Estos, por disimular su apasionada intención, dan título de agenos a los que son propios trabajos, aplicándoles nombre de mendigados fragmentos". Y continúa "De semejante idiota impugnación y pretendido menoscabo... sólo esta vez devría ser la respuesta, risa" siguiendo con una curiosa defensa de la imitación literaria ya que insinúa que es muy difícil no tocar los temas ya tratados por otros "... poco se puede ofrecer que ya no se halle dicho o por lo menos imaginado. Rózanse con unas materias mismas casi todos los escritores, en cuya conformidad avisa el común language: si quieres alcanzar lo que ha de ser, recorre a leer lo que ha sido". Y por una vez, convencido de que esta nueva obra es totalmente original, no pide clemencia a los eruditos lectores sino una justa crítica de los temas que en ella aparecen para poder, humildemente, corregirlos en una posible segunda edición: "Yo, pues, ... suplico a los que con leerlos honraren estos borrones, no disculpen, sino castiguen quanto notaren reprehensible en método y locución. El rigor será blandura y gracia la corrección que con razón les aplicaren, pues podrán con su medio (ya resfriado el primer ardor) cobrar segunda vez mejor forma. Es fácil de conocer será esta protesta anticipada, esta devida resignación el verdadero recurso y el más seguro camino de su aprovechamiento y no el de suplir las faltas con la bien afecta intención de quien, con pasión, los ama y, sin razón, los publica".

Comienza a continuación el texto en prosa de Varias noticias, dividido en veinte Variedades.

3.- FORMA DE LA OBRA Y PUNTO DE VISTA DEL AUTOR.

La producción literaria de Figueroa, que como él confiesa en el prólogo se debe a no haber poseído cargos oficiales desde su llegada a la Corte, asciende, en el momento de escribir Varias noticias importantes a la humana comunicación, a siete obras incluyendo traducciones y refundiciones del italiano. Crawford asegura que "a medida que Figueroa avanzaba en edad, sus libros iban tomando un tono más didáctico (7)", afirmación cierta ya que sus tres últimas producciones -El Pasajero, Varias noticias... y Pusílipo- son, además de originales, las que presentan un aspecto más didáctico y en cierta manera, se va notando en ellas una evolución en la "tendencia educativa". Prácticamente se puede hablar de madurez literaria en Figueroa a partir de 1616, fecha en la que ya estaba trabajando en El Pasajero y en la que encontramos un gran interés moralizante centrado en la crítica directa y mordaz de las costumbres contemporáneas (8).

Si en líneas generales todo libro de tono didáctico puede resultar para el lector medio un tanto monótono, de las tres obras escritas por Figueroa con estas características, la de Varias noticias... es la más densa y aburrida.

Contribuye, quizás, a esa sensación de pesadez el hecho de que, frente a la forma dialogada utilizada en El Pasajero y Pusílipo (9), aquí la exposición temática se desarrolla en forma casi de monólogo. El autor habla de los asuntos más variados en tercera persona, especialmente los que se refieren al pasado pero, a veces, y sin que sea de forma continuada, introduce una frase en primera persona como si él fuera el protagonista de todo lo que está narrando y exponiendo. Es, en este sentido, en lo que me apoyo para hablar de monólogo, aunque no en sentido estricto, desde el principio al final del libro. Son varias las veces en las que Figueroa se incluye en el libro utilizando la primera persona: en ocasiones alude a hechos autobiográficos, que ya he aprovechado en el lugar correspondiente, mientras que las otras se refieren a citas que hace a sus propios libros -una a El Pasajero y dos a la Plaza universal- donde, a modo de bibliografía, orienta al lector el lugar en el que puede encontrar datos sobre el asunto que se está tratando remitiéndole a la obra donde desarrolla este mismo tema con mayor extensión y amplitud de detalles (10). Pongo a continuación algunas de estas citas:

- a) Nota autobiográfica: hablando de los diversos modos de vida de los pueblos refiere el de un pueblo oriental: "Las galeras de Nápoles, andando en corso (11) junto con quatro de Malta, aferraron (12) una punta de Bervería (13), llamado Cabo de Bonaandrea, hallándome yo embarcado en la

Capitana, el año de seyscientos" (14). Continúa después refiriendo las costumbres de este pueblo, que él visitó personalmente, y cómo se llevaron a cabo las primeras relaciones e intercambios comerciales.

- b) Hablando de la grandeza de la amistad y de las misiones del amigo dice: "Que partes ayan de tener los dignos deste nombre amigos , advertí algo difusamente en El Passagero y assí no quisiera rozarme con igual materia. Bien que por ser tan importante, no dexaré de proponer a su tiempo algunos forçosos requisitos de amistad" (15).
- c) Considerando que hasta el momento no había tratado detenidamente el tema de la milicia, decide hacerlo en este libro al comenzar la "Variedad decimoquarta": "Dexado a parte el número casi infinito de los hombres que entran en religión y el de los que se dedican al estudio y exercicio de varias ciencias y artes, de quien en la Plaça universal traté bien por extensi, desseo no ser breve aquí en lo que pertenece a la disciplina militar, por su excelencia abraçada de tantos" (16).
- d) Nueva nota autobiográfica: el autor recuerda con amargura las visicitudes que le obligaron a marcharse a Italia y hace una dolorosa confesión de su vida desesperada: "Treynta y dos años ha que dexada mi propia tierra peregriné por las estrañas y en todas me fue necessario lidiar contra

fuertes trabajos, para sustentar a su despecho la vida. No me inclinó a sumisiones la entereza de mi condición, por lo que solo en los mayores trances me valió el amparo del Cielo. Jamás experimenté propicio el favor humano, fuese, o por mi rígida condición o por mi escasa fortuna; y aunque por este camino me hallé libre de reconocer particulares obligaciones, no puedo negar renunciaría de buena gana potencias y sentidos en quien por algún modo fuese mi bienhechor" (17).

- e) en este otro caso Figueroa explica cómo la inteligencia y sabiduría del hombre va evolucionando con el paso de los siglos y, por eso, cada vez son más abundantes los descubrimientos como "...el arte de imprimir, el uso de la aguja de marear y el del artillería". Y antes de explicar detenidamente en qué consisten cada una de estas "tres cosas descubiertas en modernas edades, por ningún caso conocidas de las antiguas" dice de la imprenta: "Del provecho de la primera traté en la Plaça universal menudamente, hasta referir los varios instrumentos de que se formava. Por tanto no es menester dilatarse aora en celebrar su excelencia, su artificio sutil y, sobre todo, su indezible utilidad. No se ignora hazerse por este camino más obra en sólo un día, que en un año pudieron muchos diligentes escritores. Por esta causa los libros antes raros y de gran precio, se han buelto más

comunes y cómodos" (18).

Como anécdota curiosa señalaré, para terminar, la incongruencia que rodea, en ocasiones, a Figueroa entre lo que dice y lo que hace. En las citas anteriores, en las que remite bibliográficamente a sus libros, Figueroa insiste en decir que el tema que trata en una de sus obras no es necesario repetirlo posteriormente. Pues bien, hablando de las características de las diversas lenguas y de sus traducciones dice en Varias noticias:

"En otra parte advertí, no devían entrar en el número de autores bien entendidos los que sin posser la fineza y elegancia de ambas lenguas, emprenden grosseramente las versiones. Assí será propio del ingenioso que a esto atendiere, hazer riguroso es crutinió de la fuerça, énfasi y gala de una y otra lengua, inquiriendo delgadamente qué frases tengan entre sí más digno parentesco y más dicha-buelta. Propongo también para el acertado fin deste empleo, ser necessario herede quien traduze, las ideas mismas del traduzido transformándose en él de tal suerte, que se pueda afirmar averse con vertido dos en uno. Si con dulçura y propiedad se pudiesse hazer la versión palabra por palabra, arguyría, sin duda, mayor ingenio; mas no siendo possible, es loable arrimarse (enseña Horacio) al sentido con todo cuydado, de forma que no venga a ser diferente el conceto" (19). Aunque el fragmen

to comienza "en otra parte advertí..." ello no es óbice para que a continuación repita no sólo los mismos conceptos sino incluso las mismas palabras ya incluidas en la Plaza universal y en El Pasajero (20).

= = = = =

Esta última obra publicada antes de emprender viaje a Italia, se presenta totalmente escrita en prosa sin intercalar en ella ninguna composición poética de las que Figueroa era tan amigo y que empleará en las otras dos obras de características similares (21).

Una de las cosas que más llama la atención en el libro es la división en "Variedades", con un total de veinte. Como era bastante habitual en la literatura manierista y barroca, Figueroa utiliza, para designar los diversos capítulos o apartados de su obra, un nombre original que estuviera de alguna manera relacionado con el tema de la obra en cuestión: del mismo modo que para "aliviar el cansancio y la ociosidad" dividió El Pasajero en "Alivios", en este caso utiliza la palabra "Variedades" porque el libro trata de asuntos diversos y "variados" interesantes a la condición humana (22).

Sin guardar en apariencia ninguna unidad temática, las variedades tienen aproximadamente la misma exten-

sión y, en la mayoría de los casos, el tema con que termina una variedad, continúa en la siguiente como si los separara simplemente un signo de puntuación.

4.- DIVERSIDAD TEMATICA.

Con un estilo erudito y una sintaxis bastante complicada y confusa (23), se tratan en esta obra los más variados temas desde la Antigüedad grecolatina sin llegar, la mayoría de las veces, a la sociedad contemporánea. Es por esto, quizás, por lo que disminuye el interés del lector como puede verse en el juicio de Crawford: "Estas disquisiciones, aunque tal vez provechosas, son sumamente pesadas, y nuestro interés se aviva solamente cuando trata de la sociedad de su tiempo" (24). En efecto, la obra pierde en ocasiones su monotonía cuando hace alusiones a España o a la época contemporánea y aparece la crítica costumbrista.

La apariencia de erudición aplastante que tiene la obra está basada en que para cada uno de los temas que trata, Figueroa se apoya en citas de autores clásicos tanto filósofos (Platón, Aristóteles, Pitágoras, Empédocles, Anaxágoras, Séneca...) como escritores y poetas (Cicerón, Homero, Plinio, Hesíodo...) a los que dice haber leído y consultado personalmente. Si estas afirmaciones fueran ciertas, la cultura del escritor vallisoletano sería una de las más relevantes del siglo XVII.

En el Pusílipo, obra también de tipo misceláneo, un alto porcentaje de páginas está dedicado al tema político (25); en Varias noticias... Figueroa toca casi todos los problemas que concernían a la cultura de su tiempo y, por eso, hacer una clasificación de los asuntos tocados o mencionados en el densísimo libro, resulta sumamente difícil. Se pueden señalar, a especie de sumario, algunos de los temas presentados por el autor:

- Argumentaciones científicas: perfección de nuestro mundo dentro del universo y duración del giro de los diversos planetas (fol. 5 r. y ss.) (26); curiosa descripción del desarrollo de un feto desde su concepción (fol. 12 r.); diversidad física y constitucional del ser humano según sus lugares de origen (fol. 36 v.); importancia de inventos como la imprenta, la brújula o la artillería (fol. 232 r.), etc.
- Consideraciones filosóficas: Discusiones sobre los cuatro elementos que componen el universo (fol. 6 r.); el hombre como un pequeño universo perfecto compuesto de alma y cuerpo (fol. 11 r.); estudio de la Filosofía: su origen, su historia (fol. 55 r.); misión de los siete sabios de Grecia y de otros filósofos (fol. 56 y ss.); nombres y citas abundantes de filósofos de la Antigüedad (Platón, Aristóteles, Demóstenes, Pitágoras...); temas genéricos como la amistad (fol. 151 v.), la belleza,

la justicia, la sabiduría... etc.

- Cuestiones de teoría literaria: Sobre la traducción y traductores (fol. 130 v.); sobre la poética (fol. 132 r.) y nombres de poetas y escritores conocidos de la Antigüedad (Homero, Cicerón, Plinio, Horacio...); aunque no puede considerarse propiamente teoría literaria hace un estudio bastante detenido de las diversas lenguas: su origen (fol. 81 r.), número de letras que tiene cada alfabeto (fol. 126 r.), características e importancia de las lenguas..., (27), etc.
- Temas políticos y militares: Figueroa se dedica a ellos con bastante detenimiento y conocimiento del tema ya que son asuntos que él trata en varias de sus obras. El fin de la política debe centrarse "en el acertado gobierno de la República [y] ... su intento es mantener los humanos unidos y conformes en compañía, enderezando en el inter que duraren sus vidas, sus acciones con la regla de la justicia civil" (fol. 87 r.) (28); siguiendo las teorías más extendidas en la época habla de las diversas formas de gobierno: "Hállanse tres especies de Repúblicas buenas y tres malas, consistiendo siempre su gobierno en los superiores de estado, de quien toman nombre" (fol. 87 v.), pero de las seis, analizadas detenidamente con sus pros y sus contras, defiende como la mejor a la Monarquía (desde fol. 98 v.), ya que es la más estable

y la que tiene mayor tradición entre los pueblos; habla también de la importancia de los gobernantes, centrándose en la figura del Virrey y del Rey y de los preceptos que éstos deben seguir para hacer felices a los súbditos (fol. 101 r. y ss.) y considera íntimamente unido a un buen gobierno, la milicia y la disciplina militar (29): "La principal intención del príncipe deve ser vivan en paz los súbditos, por tanto sólo se valen de las armas para defenderse con ellas de quien pretende inquietarlos" (fol. 161 v.) (30); la justificación de las guerras como castigo divino es otro de los temas que le preocupa (fol. 162 r.) y que repite en diversos textos.

- Temas geográficos: características de las distintas partes de la tierra: su clima, nombres de naciones y continentes; situación geográfica de España (fol. 15 v.), de Italia y de otras naciones más conocidas por Figueroa...; descubrimiento del Estrecho de Magallanes (fol. 81 v.) y no podía faltar, como en otras obras de la época, la alusión al descubrimiento de América (fol. 232): "empressa que començaron Christóval Colón Ginovés y Américo Vespucio Florentín, varón de ingenio excelente y de exquisito juyzio, mereciendo no menor alabanza que aquel Hércules tan famoso entre Griegos". (fol. 232 v.), etc.

- Temas históricos: historia de Grecia, Persia,

Egipto... y de sus reyes y hombres famosos; detenida historia del Imperio romano (fol. 67 r.) y causas de su caída (fol. 77); antiguos habitantes de Italia (fol. 40 v.) y progresiva ocupación de su territorio (fol. 83 v.), etc.

- Sobre las mujeres: es éste un tema tocado por Figueroa en varias de sus obras (31) pero nunca con tanto detenimiento y teoría como en esta ocasión. Considerando que ya ha hablado bastante de asuntos de guerra dice: "Tiempo es ya de retirarse a más caseros assumptos y más seguidos en general. El principal viene a ser el matrimonio" (fol. 193 v.) y apoyándose en citas de antiguos, defiende el estado matrimonial como el más perfecto que puede gozar el hombre (32). Hace un resumen de las teorías en contra (fol. 194 r. y ss.) pero todas son al final, rebatidas y desembocan en unas alabanzas desmesuradas hacia la mujer; se habla de la mejor edad para el matrimonio (33), se ponen historias de malas mujeres que hicieron perderse a hombres y pueblos enteros (fol. 195) pero después se cuentan otras historias en las que muchas mujeres se sacrificaron por salvar a sus maridos (fol. 206 r y ss.); admitiendo la honradez de la mujer, el marido debe de confiar en ella y darle libertad; se habla también de la libertad que goza la mujer española y francesa frente a la italiana (34) y se cita en este tema al gran poeta admirado por Fi

gueroa: "Garrula y falaz llamó a la hembra el Taso, esto es, engañosa y charlante; mas perdone poeta tan culto, muchas hay que pueden servir de excepción a su regla" (fol. 206 r.)

- Distintos temas relacionados con el ser humano: costumbres de los pueblos más remotos y conocidos (de árabes, (fol. 18r.), chinos (18 v. 19), latinos...); biografías de personajes ilustres (Sardanapalo (fol. 33r.), Ciro (45-46 v.) Darío (fol. 47-49 v.), Pitágoras (55 v.) César (64 r.), Alejandro...; las partes en la que se divide la vida del hombre: "Infancia, puericia, juventud, adolescencia, virilidad y vejez" (fol. 155v.) (35); se encuentra también bastante espacio dedicado a las virtudes y defectos que acompañan al hombre: avaricia, envidia, mentira pero también justicia, honradez, compasión...

= = = = =

Han sido éstos sólo algunos de los temas que Figueroa toca en su complejísimo libro nunca estudiado ni leído con detenimiento por nadie, ya que en la monografía de Crawford, hasta el momento la más completa sobre este casi desconocido autor, se dedica a Varias noticias importantes a la humana comunicación, apenas una sola página.

Hay que reconocer, en honor a la verdad, que el libro es muy denso y que sus 500 páginas no son de lectura amena ni muy agradable, pero es, sin duda, la obra más personal y auténtica de Figueroa y derrocha en ella cultura y unas ambiciosas intenciones que confiesa, además de en el Prólogo, en la Variedad primera: "En este teatro tan ceñido de contrarios, tan adornado de opuestos, veen recíprocamente los mortales representar sus acciones. Al título deste libro querría pues, se deviesse (oficio propio de noticias) la elección y hábito de lo bueno, el conocimiento y exclusión de lo malo. Para conseguir este intento, es bien se proponga, quales devan ser las partes y requisitos de un varón digno de alabanza. Luego las assechanças que suelen poner los vicios a las virtudes, y de qué modo professando éstas, se deven evitar aquellos". (fol. 9 r.).

5. UNA HISTORIA AÑADIDA A "VARIAS NOTICIAS".

Al final de la Variedad vigésima, concretamente en el fol. 244 r., y sin ninguna separación de los temas tratados anteriormente, se empieza a contar sin justificación ni móvil aparente la historia de un joven llamado Laureano (36) que "movido de las maravillas y novedades que contiene esta insigne villa de Madrid, esta ínclita Corte del mayor Monarca, tuvo desseo de visitarla, y de residir en ella algún tiempo". (fol. 244 r.)

La narración que llega hasta el final de la Variedad y del libro (fol. 245 v.) no se limita a contar el viaje desde Andalucía a Madrid, sino que se complica refiriendo la larga peregrinación que este joven (37) hace por tierras españolas e italianas, pretexto que le sirve a Figuerola para describir minuciosamente costumbres y lugares de la vecina nación que él tan bien conocía. Comienza el viaje por toda la costa mediterránea española ("Málaga, Valencia, Tarragona y Barcelona") y llega a Génova "depósito común de las riquezas indianas" pero tiene que abandonar la ciudad por ser "poco diestro Laureano en la lengua italiana; y más en aquella [la genovesa] que... tiene por costumbre pronunciar apenas la mitad de las palabras con un tonillo molesto, indigno de sugetos varoniles" (fol. 244 v.). Visita después otros lugares: Milán, Nápoles, Sicilia, Roma "cabeza oy de la Iglesia Católica, y silla del Vicario de Christo", Florencia "clara por sus dueños los Medices", Bolonia "centro de todos estudios" Mantua "ufana no sólo por ser productora del mayor Poeta Latino... sino superior tronco de los Gonçagas"... Cuando llega nuevamente a Génova se embarca hacia Mallorca y Alicante y ya por tierra "enderezó las jornadas a Madrid, donde llegó en pocos días".

Esta extraña historia, extraña por lo que tiene de injustificada, termina de una forma muy significativa: "Parecióle se hallava bastantemente instruído en el manejo de las cosas que de continuo se ofrecen a la vida en

su discurso; y assí pronto en los ardides y estratagemas deprendidas con la passada comunicación de estraños, determinava meditar cuidadoso los peligros de la Corte, y evitarlos con toda diligencia". (fol. 245 v.).

Muy posiblemente, cuando Figueroa escribía estas líneas había sido publicado ya en Madrid el libro titulado Guía y avisos de forasteros, a donde se les enseña a huir de los peligros que ay en la vida de Corte (38) que aparece como original de Antonio Liñañ y Verdugo, autor poco conocido (39).

Aunque no pueda afirmarse con toda certeza, es muy probable que Suárez de Figueroa tuviera noticia de la publicación de la Guía (Madrid, 1620) y, estando de acuerdo con el contenido, se decidiera a escribir uno de las mismas o semejantes características. Que ésta fue, al menos, su intención lo prueba el párrafo final de sus Varias noticias..., en el que dice: "La variedad de ingenios, de humores, de caprichos, que mediante la introducción de un su amigo y conterráneo fue conociendo, dirá el libro que tras éste se publicare, con título de Residencia de talentos". (fol. 245 v.).

Sin embargo, la promesa de escribir este nuevo libro inmediatamente después de Varias noticias..., no se cumple como se deduce del prólogo del Pusílipo: en efecto, durante el período de fechas que separa ambas obras -1621 y 1629- Figueroa se embarca hacia Italia y los car

gos políticos que desempeña en el Reino de Nápoles no le permiten dedicarse a sus tareas literarias. En el mencionado prólogo se advierte lo siguiente: "Tras éste [el Pusilipo], publicará su autor la Residencia de Talentos, ha días esperado de curiosos".

Quince años después, en los preliminares que aparecen en la edición de 1644 de la España defendida y que tengo motivos suficientes para pensar que fue revisada personalmente por Figueroa, hay una lista de catorce obras "compuestas y publicadas por el presente autor", en la que se incluye como número trece, aunque no guarden orden cronológico de publicación, la siguiente: "Residencia de talentos, desengaños de los más presumidos".

Aunque Suárez de Figueroa aluda a ella en varias ocasiones no podemos estar seguros de que la obra fuera realmente escrita. Buscado con todo detenimiento no he localizado ningún ejemplar, ni publicado ni manuscrito, que reúna las características antes señaladas (40).

NOTAS

- (1) La portada dice así: "Varias noticias/importantes a la/humana comu-/nicación./ Al Excelentísimo Señor/Don Alvaro de Alencastro Duque de/Avero/ Por el Doctor Christóval Suárez/de Figueroa, Fiscal, Iuez, Governador, Comissario contra/vandole ros, y Auditor de gente de guerra que/fue por su Magestad./ En Madrid. Por Tomás Iunti. Impressor del Rey nuestro Señor./ Año de M.DC. XXI.
- (2) Más detalles sobre este polémico tema pueden verse en J. de Entrambasaguas, Una guerra literaria en el Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos, en Estudios sobre Lope de Vega, C.S.I.C., Madrid, 1946.
- (3) Los ataques directos contra el teatro de Lope se ven insinuados en La Plaza universal y acentuados en El Pasajero. En torno a 1611 o 1612, año en

el que, como se sabe, estaba ya terminada la Plaza, Figueroa critica la ausencia de las reglas del arte: "... Los autores de comedias que se usan hoy ignoran o muestran ignorar totalmente el arte, rehusando valerse dél con alegar serles forzoso medir las trazas de comedias con el gusto moderno del auditorio, a quien, según ellos dicen, enfadarían mucho los argumentos de Plauto y Terencio" (Plaza, fols. 322 v. 323 r.). Años más tarde en El Pasajero se vuelven a citar a estos dos autores clásicos, que eran mencionados también en el Arte nuevo de hacer comedias, y se dice que ambos "fueran, si vivieran hoy, la burla de los teatros, el escarnio de la plebe, por haber introducido quien presume más cierto género de farsa menos culta que gananciosa" (El Pasajero, pág. 75). Los consejos que a continuación el Doctor da a Don Luis sobre las reglas de la comedia, siguen punto por punto el argumento de ataque de la Spongia y las defensas que se encuentran en la Expositulatio Spongiae. Quizá sea ésta la prueba más evidente de la posible participación de Figueroa en el durísimo ataque que se le lanza a Lope cuando más fama popular poseía y cuando ningún críti-

co osaba enfrentarse con el Monstruo de la naturaleza.

- (4) Más alusiones a esta época pueden verse en el resumen introducido en el capítulo de este trabajo dedicado a la biografía del autor.
- (5) "Es mi intento en la prosecución del presente volumen, confutando los errores del vicio, representar los aciertos de la virtud, unida a esta oposición ventilada breve narración de vulgares historias, para común utilidad y recreación. Si por el exceso en variar es hermosa la naturaleza, por el mismo respeto confío no parecerán feas estas noticias".
- (6) "Tanto más que en otros asuntos por mí hasta ora publicados, me reconozco a mi patria deudor de copiosa cortesía y de no menor generosidad, pues con el crecido interés que dellos ha resultado, he podido entretenerme tantos años en sitio de tantas obligaciones como la Corte. Assí mientras su Magestad no me empleare en la continuación de su servicio, será forçoso no intermitir este lin

ge de ocupación, porque el talento no viva en ocio ni corra el tiempo sin fruto".

- (7) Crawford, ob. cit., pág. 81.
- (8) El interés de educar y reformar las costumbres es una constante en casi toda la producción literaria figueroniana. En efecto, de las seis obras escritas antes de 1616, en la biografía del Marqués de Cañete intenta dar "buenos consejos" a la joven "nobleza castellana a servir a su Rey y Señor"; y en la Plaza universal, aunque se trate de una traducción bastante literal, pretende trasladar lo más útil para "nuestro vulgar" añadiendo, incluso por su cuenta, lo que cree que hace falta para una visión general de todas las profesiones.
- (9) En ambas obras intervienen cuatro interlocutores que, con sus discusiones y defendiendo o atacando una determinada postura, dan mayor vivacidad e interés a los temas tratados.
- (10) Alusiones a la composición de la Constante Amari-

lis se encuentran en la España defendida (Madrid 1612, fol. 39 r.) y en El Pasajero (ed. cit., 1913, pág. 70); en el Pusílipo (Nápoles, 1629, pág. 254) se habla del Pastor fido y se alude a su traducción.

- (11) Según la definición dada por el Diccionario de Autoridades, "andar o ir en corso" se refiere al "acto de andar pirateando por la mar el corsario o el pirata".
- (12) Aferrar: "asegurar la embarcación en el Puerto, echando los ferros o áncoras con los cables o amarras a la mar, para que assí afianzada no la puedan impeler ni ofender los vientos" (Diccionario de Autoridades).
- (13) Debe de referirse a un puerto de Somalia, entre el Mar Rojo y el Océano Indico.
- (14) Varias noticias, Variedad IV, fol. 38 r.

- (15) Ibidem, Variedad XIII, fol. 151 v.

Efectivamente, en el Alivio IV el Maestro hace un largo discurso sobre el amigo y la amistad (ed. cit., págs. 129-131), conclusiones que no son aceptadas por el Doctor quien, con amargura, afirma entre otras muchas cosas negativas: "De nadie se puede estar hoy menos seguro que de quien se da por más amigo, por ser el primero que a espalda vuelta pretende adelantarse en picar y morder" (Ibidem, pág. 132).

- (16) Varias noticias, Variedad XIV, fol. 159 v.

- (17) Ibidem, Variedad XVIII, fol. 213 r.- 213 v.

Es muy interesante, por lo que respecta a su caracter incomprendido, lo que dice Figueroa en la siguiente cita: "De lo que se ha de proponer de aquí a delante, pienso hazer juezes a los ojos... Quiero valerme de tan fieles testigos, por no ser arguido sin causa de mala intención, escarmentado de aver recorrido en otras obras al sagrado de la generalidad, que con saberse no

ofende a alguno, no me he podido librar de nota de maldiziente acerca de ignorantes. Título dan de sátira a la reprehensión de algún vicio, sin advertir prohíben injustamente los partos más ingeniosos de los antiguos". (Ibidem, Variedad XX, fol. 242 r.)

(18) Ibidem, Variedad XIX, fol. 232 r.

(19) Ibidem, Variedad XI, fol. 130 v.

(20) Véase Plaza universal, Discurso XLVI, fol. 208 r. y El Pasajero, ed. cit., pág. 58.

(21) En El Pasajero intercala 24 poesías y en el Pusílipo nada menos que 76, de las que la gran mayoría -74 en total- son sonetos, seguidos en segundo lugar de romances y ya muy de lejos de otras composiciones varias -liras, canciones, octavas, etc.- .

(22) Recuérdese que también en el Pusílipo utilizará la denominación de "Juntas", ya que los cuatro

interlocutores se reúnen o juntan para tratar sobre asuntos diversos.

- (23) No conviene olvidar el juicio bastante favorable de Gayangos en una de las notas que incorpora a la traducción castellana del libro de Ticknor: "Entre las obras de este Figueroa... merece citarse Varias noticias..., en la que, en estilo brillante aunque algún tanto afectado, diserta sobre varios puntos de erudición sagrada y profana" (M.G. Ticknor, Historia de la literatura española, traducida al castellano con adiciones y notas... por D. Pascual de Gayangos... y D. Enrique de Vedia, Rivadeneyra, 1854, III, págs. 543-545).

- (24) Crawford, ob. cit., pág. 81

- (25) La política preocupaba a muchos autores de esta época como se puede ver en el libro de Maravall Teoría española del Estado en el siglo XVII (Madrid, 1944), en el que se señalan más de cien títulos y cincuenta autores en ese siglo que se de

dican a tratar ese tema. Figueroa nunca escribió un libro que tuviera como tema monográfico lo político, pero sí lo toca abundantemente en varias obras.

- (26) Con tema semejante véase Pedro Mexía, Silva de varia lección, últimamente enmendada y añadida por el auctor y con diligencia corregida y adornada con algunas cosas útiles que en las otras impresiones le faltavan. Imprimióse en Venetia en casa de Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos. M.D. LIII.

Véase el capítulo XXVI: "En el qual en breve summa se pone la división de las edades del mundo después que fue criado y lo que duró cada una dellas y algunas de las cosas más notables que en ellas acaescieron, los reynos y señoríos que començaron" (fol. 65 r.)

- (27) Ibidem, capítulo XXV. Donde se habla también del origen y características de las diversas lenguas (fol. 64 v.).

- (28) Comparéanse estas palabras con las que introduce en el Pusílipo, más impregnadas de pesimismo:
 "Norte seguro y ciencia [las letras políticas a las que se dedicaba Rosardo] más que necessaria para regir con acierto los súbditos, malcontentos de ordinario y, por esta razón, piélagos procelosos en todo tiempo, en quien muy pocos navegan sin dar en algún escollo" (Pusílipo, pág. 3).
- (29) El tema de la milicia ya había sido tratado por extenso en El Pasajero (págs. 183 y ss.) pero esto no es óbice para que vuelva a tratarlo con minuciosidad en Varias noticias y en el Pusílipo.
- (30) Como dato curioso al respecto conviene recordar lo que he denominado como "autoplagio" de Figueroa. Como en otras ocasiones, por ejemplo lo que respecta a los traductores, Figueroa se copia a sí mismo de una obra a otra; así todo el extenso párrafo que introduce en Varias noticias relacionado con el arte militar y los soldados (fols. 161 v.- 162 r.), lo incorpora íntegramente

te -eliminando sólo algunas citas de autores clásicos- en el Pusílipo (págs. 285-286).

- (31) Recuérdese la Constante Amarilis, El Pasajero y el Pusílipo.

- (32) Para ver la opinión contraria véase Pedro Mexía, Silva de varia lección, ed. cit., capítulo XXXVII: "De una muger que casó muchas vezes, y de otro hombre de la misma manera que casó con ella al cabo y en qué pararon. Cuéntase otro cuento de la incontinencia de otra muger" (fol. 104 v.).

- (33) Sobre el tema de la edad ideal de un matrimonio Figueroa critica lo que era habitual en la España de la época: "Mas con todo, no se puede dexar de reprehender la demasiada celeridad que en razón desto se usa, particularmente en España, donde bien a menudo se hazen casi en la cuna los casamientos. Assí el gobierno de su casa es todo niñez; ni sabe obedecer la mujer, ni mandar el marido; ambos sin discurso, sin cordura, sin experiencia". (fol. 199 r.).

Véase también Pedro Mexía, Silva de varia lección, ed. cit., capítulo XIII [sic] : "De qué edad y de qué gesto y hazienda deve el hombre buscar y escoger la muger, para se casar; y la muger el marido, según lo escriven los philósophos antiguos" (fol. 153 r.).

- (34) Pongo a continuación un curioso fragmento donde se habla de las diversas clases de libertad femenina: en Italia, los celos masculinos la tienen dominada, mientras que en nuestra península, la situación es diferente: "Admira... admira con todo extremo la clausura que professan las Madonnas de Italia. Partes ay donde sólo salen la noche de Iueves Santo, para andar estaciones; tan retiradas las tiene la natural costumbre, osea, la zelosa condición de maridos y padres. Es España y Francia cessan tales escrúpulos, dándose más digno lugar a la confiança. Todos andamos juntos (apacible mezcla) gozando las mismas essenciones de salir las hembras que los hombres. Inútil fuera en esta edad el hilado de Celestina, ^{toscas} ~~texas~~ sus agudezas, superfluas sus assechanças. Repúblicas son libres y absolutas el habla y solicitud. To-

dos galantean, todos escriben; mucha libertad, poco riesgo". (fol. 205 v.).

- (35) En la Silva... de Pedro Mexía también se alude al mismo tema. Capítulo XLV: "De la diversidad de opiniones en la división de las edades del hombre, según los philosophos y médicos y algunos de los poetas". (fol. 118 v.).

- (36) Aunque coincida el nombre, este personaje no tiene nada que ver con el Laureano que aparece en el Pusílipo.

- (37) Dice de él Figueroa: "Apenas avía cumplido quatro lustros quando aspiró a desamparar su distrito, para con visitar los agenos hazerse más prevenido y plático con el caudal de varias noticias y experiencias". (fol. 244 r.)

- (38) Efectivamente, la primera edición de este libro aparece en 1620. La obra, siguiendo el esquema de la novela corta de estilo italiano, intenta prevenir al forastero de las continuas estafas y es-

tratagemas que los residentes en la Corte infin-
gen al incauto visitante.

(39) Sobre Antonio Liñán se conocen pocos datos y en una tesis doctoral de Manuel Fernández Nieto (Vi-
da y obra de Alonso Remón, presentada en la Facul-
tad de Filosofía y Letras de la Complutense, Ma-
drid, 1973) se recoge la teoría, ya anticipada
por Julián Zarco, de que Liñán es el nombre que
encubre a Fray Alonso Remón (1561-1632), fraile
mercedario autor, entre otras obras, de una Histo-
ria General de la Orden de la Merced. Recuérdese
que este Fray Alonso Remón firmó una de las apro-
baciones a la España defendida de Figueroa, por
lo que muy bien pudo haber entre ambos algún tipo
de relación.

(40) La obra no está tampoco incluida en la Bibliogra-
fía inédita que utiliza Rodríguez Moñino y en la
que aparecen citadas otras obras que, aunque Fi-
gueroa dice haber escrito, nosotros no conocemos.

V.9. PUSILIPO, RATOS DE CONVERSACION EN LOS QUE DURA

EL PASSEO.

1.- EL MARCO HISTORICO-DOCUMENTAL.

Al ser nombrado don Antonio Alvarez de Toledo Virrey de Nápoles en 1622, Suárez de Figueroa, que seguía viviendo en Madrid después de la publicación de Varias noticias (1621), solicita un nuevo cargo al duque de Alba, y a comienzos de 1623 viaja al Reino de Nápoles como Auditor de la ciudad de Lecce (1). Desde este momento vivirá en Italia hasta su muerte y pasará momentos muy difíciles al resultar implicado en un enfrentamiento entre la autoridad civil y religiosa de Nápoles. El duque de Alba, que como Virrey defendía a Figueroa, fue sustituido en agosto de 1629 por el duque de Alcalá, por lo que el escritor se apresuró a conseguir el favor del nuevo Virrey y le dedicó en este mismo año de 1629 su última obra conocida: "Pusilipo, ratos de conversación en los que dura el paseo", publicada en Nápoles por Lazaro Scoriggio (2).

A este nuevo Virrey, don Fernando Afán de Ribera, le interesaba, como al anterior, defender la causa de Figueroa que por cumplir órdenes reales había desacatado la autoridad de la iglesia. Estos virreyes, co-

mo representantes de la corona, se veían casi obligados a apoyar al Auditor porque si no conseguían la liberación de Figueroa, no podrían, en lo sucesivo, contar con la fidelidad de los funcionarios civiles; en efecto, éstos, por miedo a la fuerza y al poder de la Inquisición, podrían no cumplir las órdenes dadas por los virreyes cuando fueran un tanto comprometidas.

Suárez de Figueroa, contando o no con el interés del duque de Alcalá, prefirió tener segura su amistad y en el Pusílipo le dedica desmesurados elogios no sólo en la parte introductoria (3) sino también en el texto donde pone de manifiesto las buenas dotes de gobierno de don Fernando que ha de imitar en toda su actuación a su tío don Per Afán de Ribera, también Virrey de Nápoles en años anteriores.

Es digno de destacar el soneto colocado antes del comienzo del texto, costumbre que el propio Figueroa rechaza (4), porque en él se puede observar el tono laudatorio que se encuentra en la dedicatoria y en numerosos pasajes del libro. Nuestro autor hace que sea la misma "Nación Española" la que dirija los catorce versos a "la felicísima venida del Excelentísimo Señor Duque de Alcalá, Virrey deste Reyno de Nápoles"; el soneto dice así:

- "O Fernando magnánimo, mi voto
oyó piadoso el cielo, oyó mi queixa,
oyóla en fin, y al improviso dexa
de mi calamidad el lazo roto.
- Ya l'ansia extrema en que me puso Cloto,
en gozo convertida no me aquexa,
que claro sol, escura sombra alexa;
y un Céfiro suave a un fiero Noto.
 - Pues nadie a tu piedad recorre en vano,
en mí restaura el desmayado brío,
cobre nuevo decoro y nueva forma:.
 - Mas, ¿qué no hará tu generosa mano
si en todo imita a su glorioso tío,
de toda ley, de todo acierto norma?".

He hablado ya de cómo Figueroa contaba con la ayuda del Virrey para defenderse de las acusaciones y de la cárcel inquisitorial de Nápoles; pues bien, a pesar de estas acusaciones injustas, que cayeron sobre la persona del escritor vallisoletano por no cumplir órdenes superiores, no deja en esta obra ningún cabo suelto que pueda enfrentarle o generar un mal entendido con la autoridad de la iglesia (5). Puede servir de ejemplo el siguiente párrafo puesto en boca de Rosardo: "Puesto, que

lo divino se prefiere siempre a lo humano, dévense anteponer a las órdenes del rey, los mandamientos de Dios; las amonestaciones de profetas; los preceptos de uno y otro Testamento; los cánones de Sumos Pontífices, y disposiciones de sagrados Doctores. Esto es, en las cosas que conciernen la salud de las almas, mucho más dignas que el cuerpo, y cualquier cómodo temporal. Y pues se compone el pueblo de eclesiásticos y seglares, los Prelados, de los primeros, deven ser tenidos en suma veneración; sin que en lo justo padezca detrimento su autoridad" (6).

2.- ESCENARIO, FORMA E INTENCIONALIDAD DE LA OBRA.

Para discutir sobre los más variados temas son elegidos "uatro ingeniosos sugetos" que a pesar de ser "diferentes en profesión" eran "en afecto y voluntad virtuosamente conformes".

El lugar escogido para sus reuniones es una colina en las afueras de Nápoles, "Pusílipo, comúnmente nom

brado" (pág. 2), para huir del húmedo calor estival de la ciudad; en efecto, la primera reunión tiene lugar a finales de agosto, "uatro días después de la solene festividad, dedicada a la gloriosa subida en cuerpo y alma de la Soberana Reyna de los Cielos a los estrellados Alcázares" (pág. 2). El paraje no puede ser más agradable y apacible (7) y su situación casi es paradisiaca: "Naze su principio del fin de la saludable playa que Chaya es dicha, dilatándose a manera de estendido brazo, sobre quien en diversas perspectivas abundan jardines y palacios, que exceden a los más famosos antiguos pensiles, en disposición, cultura, frutos y flores" (8), utilizando para esta descripción casi las mismas palabras que había escrito en El Pasajero (9).

= = = = =

El Pusílipo, escrito en la madurez literaria de Figueroa, sigue temáticamente la línea moralizante de Varias noticias sin llegar a la variedad y dinamismo de El Pasajero. Es una obra densa, en prosa, pero en la que se incluyen composiciones poéticas tan del agra

do del autor (10). Muchos de estos versos fueron, quizás, compuestos con anterioridad a la redacción del Pusilipo y nuestro autor se limitó a incluirlos en las partes del diálogo que lo requerían (11).

Las poesías, en número de setenta y seis, se intercalan en el texto a propuesta de Rosardo, que si bien confiesa que la poesía no es la materia que más le agrade, piensa que no debe olvidarse en una reunión de este tipo. De esta forma sugiere que "de aquí adelante, permitirán nuestras juntas, también la recreación de los versos, admitidos como intermedios de otras más nerbiosas pláticas; o como curiosos quadretes, que para gustos y olfatos comprehenden frutos y flores" (pág. 11).

La obra está dividida en secciones o capítulos, que Figueroa llama "juntas", buscando una denominación insólita como otros prosistas barrocos (12). El Pusilipo, pues, consta de seis juntas, y no cinco como afirma Crawford, y en la obra trata de conseguir, junto a la amistad del Duque de Alcalá, el favor de las autoridades eclesiásticas. En palabras de Crawford "evidentemente deseaba hacer manifiesto que la Inquisición no había de sorprenderle en ningún cargo de herejía, pues un profundo acento religioso domina la obra entera y ...

emula el más apasionado misticismo en su descripción de los goces del Cielo" (13).

= = = = =

La intención didáctica que ya se encontraba en las páginas de El Pasajero y de Varias noticias, se repite también en este último libro de Figueroa como él mismo nos dice en el Prólogo utilizando como lema unos versos del "egro fanciul" de la Gerusalemme liberata de Tasso:

"Assi al niño enfermo offrecen
dulce la orla del baso
y a un tiempo lo amargo beve,
dándole vida su engaño".

Estos cuatro octosílabos que traducen los endecasílabos originales (14), dan pie para que Figueroa justifique cómo el título, aparentemente intrascendente, sirve únicamente para despistar al lector "desganado"

que, creyendo se trata de un libro de entretenimiento, se encuentra en el interior con "consejos sabios y exquisitos pareceres" (15).

En el Prólogo Figueroa sigue diciendo cosas interesantes hasta terminar con la lista de las obras publicadas o escritas por él hasta ese momento (16). Después de los Preliminares comienza ya la Primera Junta donde se empiezan a tratar todos los temas serios de la conversación en la que intervienen siempre los cuatro interlocutores.

= = = = =

El Pusílipo es la última obra, que sepamos, escrita por Figueroa y una de las menos conocidas, ya que en la única monografía existente sobre Suárez de Figueroa apenas se le dedican unas treinta líneas. El juicio que le merece a Crawford, autor de esa monografía, es que "el libro presenta evidentes señales de estar compuesto con precipitación"; y salvo su valor como do-

cumento histórico, cree que "ofrece escaso interés" (17).

Respecto a la primera afirmación, Crawford se deja llevar, posiblemente, por lo que el propio Figueroa dice en el Prólogo de la obra (18) y respecto a la segunda, basta la simple lectura para deducir que el Pusílipo no ofrece menos interés que cualquiera de las muchas obras de características semejantes, dentro de la literatura moralizante del siglo XVII. Incluso podría añadirse que, para un lector medio, este libro resulta más ameno y variado que Varias noticias publicado con anterioridad ya que la forma dialogada da, quizás, al Pusílipo mayor dinamismo y agilidad.

3.- PERSONAJES.

A) Los cuatro interlocutores.

El diálogo del Pusílipo se establece nuevamente entre cuatro interlocutores (19) que nos son presentados antes de comenzar la primera junta "que aún en naturalezas diversas se puede hallar la amistad unida":

- Rosardo, "anciano ya, parece tenía aplicado todo su ingenio a las letras políticas" (pág. 3). A lo largo de la narración es el que demuestra mayor madurez, sensatez y cultura, por lo que siempre defiende los temas más serios y profundos; todos escuchan sus disertaciones con gran atención y respeto siguiendo sus consejos como maestro indiscutible.

- Florindo, de edad madura ("con robusta edad") y ex-soldado ya que "avía en la milicia conseguido honrosos puestos ... y gozava de su Rey no corto estipendio, premio a su mucho valor menos que bastante" (págs. 3-4). Se presenta más adelante como natural de Andalucía: "El río de mi tierra es mucho mayor, que es el Betis, emulo del inmenso océano, pues por él como por el otro navegan los mayores vaxeles; siendo el primero que con seguridad conduce los tesoros indios, inquietudes de tantos corazones" (pág. 96). En este personaje me parece encontrar cierta semejanza con el Don Luis de El Pasajero quien en la Introducción es presentado así: "dedicábase ... a la milicia; y aunque por su poca edad poco soldado, iba al reino de Nápoles con mediano sueldo, efeto más de favores que de

servicios".

Las diferencias que presentan ambos personajes ("de edad madura" Florindo mientras que Don Luis es de "poca edad") encuentran justificación teniendo en cuenta los años que separan la ejecución de ambas obras. Me parece muy significativo que sea precisamente Don Luis el que, de los cuatro viajeros que se dirigen a Italia, se encamine a Nápoles.

- Silverio, "expertísimo en la cautelosa filosofía de palacio y, en especial, sufrido en los desprecios de pobre" (pág. 4). Por seguir malos consejos y dar "crédito a palabras melosas" cayó en desgracia desde que salió de Madrid, "patria dulcísima y agradable" donde "residía ... en nada menesteroso de quanto un passar honesto se satisfaze" (pág. 100).
- Laureano, joven poeta y "académico de algún nombre en el Napolitano Liceo". Dedicado exclusivamente al estudio de las Musas y a la práctica de la poesía a la que "aplicava ociosos ratos, siendo no menos honestos que exemplares, los assumptos de sus composiciones" (pág. 4).

B) Una posible identificación de Rosardo con
Suárez de Figueroa.

A pesar de que es muy difícil la identificación de los personajes que intervienen en el diálogo de la obra, porque pueden pertenecer al mundo de la realidad o de la ficción, no parece demasiado arriesgado identificar a Rosardo con el propio Suárez de Figueroa.

Ya sabemos que el autor acostumbra a incluirse como personaje en muchas de sus obras: así bajo el nombre de Damón aparece esbozado en La Constante Amarilis y en algunas octavas de su poema épico España defendida; con mucha mayor fuerza se vuelca en El Pasajero en la figura del Doctor, que hasta tal punto habla y siente como Figueroa, que la mayor parte de su biografía se ha reelaborado partiendo de lo que el personaje dice en este texto.

En El Pasajero encontramos a un Figueroa joven, polémico y profundamente crítico ante la sociedad y la corte de Felipe III que presiente ya el derrumbamiento definitivo del poderoso imperio español.

La vida de Figueroa ha pasado por muchos avatares cuando escribe el Pusílipo y está cerca de los sesenta años. También su carácter ha cambiado mucho y por ello se identifica con Rosardo que "anciano ya, parece tenía aplicado todo su ingenio a las letras políticas". De los cuatro dialogantes, va a ser el que lleve el peso fuerte de las disertaciones, como ocurría con el Doctor de El Pasajero, y el que haga prevalecer su punto de vista convenciendo a los que en un principio no estaban de acuerdo con él. Puedo aducir además dos citas, sacadas del texto, que parecen confirmar la identidad entre personaje y autor.

La primera de ellas es cuando Rosardo cuenta a sus compañeros y amigos cómo y de quién se enamoró en su juventud: "yo en mi más verde edad, coloqué muy alta la imaginación. Era su calidad grandemente acendrada, y en nada inferior su belleza. Signifiquéle mi honesta afición un día; no con acentos, que esa fuera descubierta temeridad, sino con las señales y demostraciones del rostro, que suele hablar mucho cuando por respeto calla la lengua. No se dio por entendida; mas pienso no le disgustó interiormente el ser amada, que el amor es benevolencia y no injuria" (pág. 114).

Estas palabras parecen coincidir lejanamente

con la experiencia amorosa que se cuenta en El Pasajero. El Doctor-Figueroa recuerda la huella profunda que Granada dejó en su vida, no sólo porque la ciudad se le convirtió rápidamente en "un Madrid segundo", sino también porque en ella conoció a una dama que va a significar el único gran amor de su vida (20). Seguidamente se detiene relatándonos con minuciosidad el proceso de su historia amorosa en la que puede fijarse un paralelo con la narración de Rosardo: ambas jóvenes son solteras pero pertenecientes a familias poderosas que pretendían para ellas un matrimonio más ventajoso. El desenlace final también es el mismo: la muerte de ellas termina con la incomprensida historia de los dos amantes que sufren un profundo dolor ante tan querida pérdida (21). También guarda cierta coherencia que ante el mismo hecho de la muerte, el Doctor sienta una desesperación más intensa que el maduro Rosardo que en 1629, fecha del Pusílipo, siente la tragedia mucho más lejana y se limita a incorporar un soneto fúnebre escrito expresamente "en la muerte de mi querida prenda" (22).

La segunda posibilidad de identificación entre Rosardo y el autor, o mejor entre el trío Doctor-Figueroa-Rosardo, también hay que hacerla buscando un paralelismo entre los textos del Pasajero y del Pusílipo.

En efecto, discutiendo en la "Cuarta Junta" de la obra napolitana sobre la justificación o no de la imitación literaria, Rosardo confiesa que el tema lo trató más extensamente en una Poética escrita años atrás (23). De la misma forma en El Pasajero el Doctor asegura tener recogido mucho material para dar a la imprenta una Poética Española que será de mucha utilidad para los jóvenes que se inicien en la literatura (24).

Aunque esta obra levantó algunas polémicas (25), sólo me interesa en estos momentos utilizarla como nexo de unión entre estos dos personajes literarios y la figura real del autor, que tanto gustaba de incorporar sus experiencias personales en sus obras de ficción.

4.- DIVERSIDAD TEMATICA.

Aunque la obra reúne tan gran número de temas y asuntos heterogéneos, siguiendo el camino abierto por la publicación precedente de Varias noticias importantes a la humana comunicación, queda caracterizada por la preocupación hacia problemas relacionados con el hom

bre y la política, a la que, según Florindo, conviene "concederle... el lugar primero" en sus "razonamientos".

Haciendo una esquemática división en el libro, nos encontramos con disquisiciones sobre:

- A) política y gobierno
- B) el amor y las mujeres
- C) la religión
- D) asuntos varios. (Otros temas apuntados)

A) Política y gobierno (26)

Los temas de este tipo ocupan un 30% de todo el libro y la importancia que Figueroa les otorga está íntimamente unida al objeto que le impulsó escribirlo. Recordemos en este momento cuál fue el principal móvil de la obra: el autor necesitaba conseguir el favor o la gracia de don Fernando Afán de Ribera, para que le liberase ante la justicia inquisitorial italiana, y para ello no sólo le dedica su último trabajo sino que también procura introducir en el texto temas en los que

la figura y personalidad de don Fernando quedasen resal-
tadas. Figueroa, que siempre criticó a los aduladores
(27), comprendió que iba a resultar poco natural y sin-
cero escoger como figura central de sus ejemplos de
buen gobierno al reciente Virrey de Nápoles que acababa
de incorporarse a dicho cargo y aún no había podido de-
mostrar sus dotes como buen gobernante. Comprendiendo
esto y haciendo gala de la habilidad que casi siempre
le caracteriza, el autor sabe encontrar a la figura idó-
nea en la persona de don Pedro Afán de Ribera, que ha-
bía ocupado anteriormente el Virreinato del reino napo-
litano y que en el momento de escribir la obra ya había
fallecido. Figueroa queda al margen de toda sospecha
de servilismo al alabar a un personaje del que no podía
obtener ningún favor al mismo tiempo que el duque de Al-
calá y Virrey de Nápoles se podía sentir sumamente hala-
gado por pertenecer al tronco familiar de tan justo y
envidiado personaje.

El elegido para hablar de los asuntos relaciona-
dos con la política es el anciano Rosardo que como el
más "versado en tal género de letras" podrá dar al res-
to del grupo la "instrucción más conveniente". Al ser
escogido por sus tres amigos propone, para que sus pala-
bras no resulten del todo inútiles, exponer ejemplos re-

lacionados con el Reino de Nápoles, que todos conocen tan de cerca, y es el propio Rosardo el que decide hablar del tío de don Fernando, que reúne un "inimitable valor y experimentada sabiduría; acertadísimamente electo para el supremo cargo de Virrey deste opulento y gentilísimo Reyno" (pág. 17).

Unas páginas más adelante se acepta una nueva propuesta, esta vez de Silverio, que consiste en poner junto a las virtudes de don Pedro los defectos de otro conocido político: "Las cosas al lado de sus opuestos más luzen y más campean. Exemplo lo blanco, si tiene cerca lo negro. Infiero desta proposición, será acto de ingeniosa inventiva, mientras fuéredes exponiendo el loable proceder de tan perfecto Rector, os vamos contra poniendo las imperfecciones de Monsieur de Gevres (28), Governador general que fue por el Rey Carlos de España; a quien Lerma en sus escritos, con tan execrables metros, tantas veces vitupera" (págs. 20-21). Las críticas a la forma de gobernar este extranjero, se suceden a lo largo de las primeras juntas, pero en la actitud del autor se nota ya la tranquilidad y sensatez de la edad madura cuando el duro ataque personal queda interrumpido al recordar que el personaje criticado había fallecido (29); Rosardo pide que a partir de ese momen-

to concluya "el contrapunto" de Silverio alegando que es "de sabios mudar opiniones" y añade: "Visto es, se os avía offrecido ocasión para descrebir largamente un pernicioso gobierno. Aya perdonado Dios a Gevres las extremas calamidades que causó a España. Empero aquí no se ha de tratar más de muertos o ausentes. Sea enseñanza de assentadas proposiciones la que fuéremos comunicando, y dexemos reposar en paz los huesos del difunto flamenco, ni más en lo por venir se tomen sus cosas en la boca" (pág. 125).

Son cuatro los puntos en los que se detendrá Rosardo en sus disertaciones: "Gobierno (démosle título de popular por la muchedumbre); Iusticia dispuesta en sus dos especies distributiva y commutativa; Estado y Milicia" (pág. 21). Dentro del Gobierno (30), Rosardo habla de las preocupaciones del Virrey para que no se cometiesen fraudes en la distribución y calidad de los alimentos, castigando rápidamente para que "cessasen las malignidades y robos en pesos y posturas de quien lo vende y distribuye" (pág. 22). Todas estas alabanzas encuentran sus opuestos en el injusto proceder del de Gevres que, ayudado por tres ministros traídos de Flandes, se aprovechó de la "poca edad" del Rey Carlos V y casi acabaron con las reservas económicas "de la

fértil y abundante" nación española.

La justicia es uno de los asuntos fundamentales de todo mandato y por ello se nos habla de la misión de abogados, escribanos y procuradores de las funciones de los Tribunales y de la Audiencia napolitana, de la necesidad de que la corona elija con mucho cuidado a secretarios, ministros y colaboradores para que dichos cargos no se desprestigien ante el pueblo, y de algunas leyes específicas de este virreinato (31).

Sobre la "Razón de Estado" recoge Figueroa teorías bastante curiosas apoyándose en ejemplos de las Sagradas Escrituras y de diferentes épocas históricas, criticando casi todas las definiciones: "porque si ésta [Razón de Estado] atiende sólo al cómodo y útil propio, cuál diferencia pondremos entre el Tirano y el Rey? entre las repúblicas y los corsarios? entre los hombres y las fieras?" (pág. 267) (32).

De la Milicia, que es el último punto que queda por tratar, se encarga Florindo, que como ex-soldado conoce bien las reglas del arte militar. La idea fundamental es que todo Príncipe debe mantener la paz para sus súbditos ayudado por los soldados, que serán dura-

mente castigados cuando no cumplan con su deber de defender y proteger a los ciudadanos civiles (33).

B) El amor y las mujeres.

Las dos terceras partes restantes del libro están dedicadas a otros temas que introducen Laureano, Silverio y Florindo para dar un tono más variado y movido al serio monólogo de Rosardo.

El tema femenino y el del amor se encuentra tratado por Figueroa en todas las obras de asunto misceláneo y en esta ocasión es introducido por dos romances dedicados a la belleza de dos damas. El tema de la mujer está íntimamente unido al del amor, al que le serán dedicadas muchas composiciones poéticas. Tampoco podrían faltar las experiencias personales en este terreno de los cuatro amigos: así hablan de cómo conocieron a sus respectivas amadas, de su descripción física, de sus gustos y gestos, de situaciones concretas de su amor, y por fin, del final trágico de sus amores. Quizás

los párrafos de mayor interés son los relativos a las discusiones en favor y en contra del matrimonio para las que se utilizan textos clásicos y en las que los cuatro interlocutores discuten con una gran fuerza.

C) Sobre religión.

Es ésta una parte en la que Figuerola tiene mucho cuidado porque no quería que la Inquisición le atacase por ningún lado. Es por este motivo por el que Crawford dice que "un profundo acento religioso llena la obra entera" y aunque estas palabras sean un poco exageradas, no cabe duda de que en determinados pasajes la preocupación de tipo religioso se mezcla con disquisiciones filosóficas y teológicas.

Ante las presiones de los otros tres personajes, vuelve a ser Rosardo el encargado de describir los goces que el alma humana tendrá en la otra vida después de sentirse liberada de las cadenas y de los sufrimientos de la tierra. El anciano Rosardo, a pesar de confesar su ignorancia en estos temas tan elevados hace

una magnífica descripción del Empíreo o morada de los bienaventurados donde el alma, después de recibir ayuda para su ascensión, logra pasar a través de los diversos círculos celestes hasta la "ciudad de Dios, llena de luz y de gloria" (pág. 54) donde logra contemplar la misma imagen divina. La descripción topográfica del Paraíso coincide con la simbología escatológica medieval y concretamente con la dantesca, donde el Empíreo circunda los nueve cielos (siete de los planetas, uno de las estrellas fijas y por último el noveno del Primer Móvil). Estas son las palabras de Figueroa: "Elevará nos sobre las aguas la pobreza, el ayuno sobre el ayre, la limosna sobre el fuego, la fee sobre la Luna, la esperanza sobre Mercurio, la caridad sobre Venus, la prudencia sobre el Sol, la fortaleza sobre Marte, la templança sobre Iúpiter, la justicia sobre Saturno, las varias virtudes sobre el firmamento,... el impulso de la conversión sobre el primer móvil, y la santidad de la vida sobre el Empíreo" (pág. 54). Por otro lado, los resultados y el premio de la ascensión no pueden ser mejores porque "Gozaremos un plazer que jamás vieron ojos, no oyeron orejas, ni pensaron coraçones. Gozaremos sobre nosotros, de la visión de Dios; debaxo de nosotros, de la hermosura de los cielos y de las otras criaturas; en nosotros de nuestra glorificación y, alrededor de nosotros, de la compañía de los electos.

Gozaremos en la bondad y en la verdad resplandeceremos..." (pág. 56).

En diversas ocasiones utiliza como ejemplos de los más variados temas historias o leyendas sacadas de las Sagradas Escrituras (ej.: p. 272 y ss.) y de la tradición religiosa popular como la conocida leyenda del romancero de Ramírez de Vargas que mató a sus hijas ante el temor de que cayeran en manos de los árabes después de una posible derrota cristiana (págs. 207-208).

En cierto modo, dentro de este apartado podría incluirse también la preocupación de Figueroa por la muerte, varias veces tocada en el Pusílipo y estudiada como ruptura del equilibrio que forman en el hombre los cuatro elementos que lo componen. Como las amadas respectivas de los interlocutores de este diálogo fallecieron dando así fin a sus relaciones amorosas, Rosardo, Laureano, Silverio y Florindo, deciden incorporar en la junta unos sonetos fúnebres del mismo modo que "el insigne Petrarca y otros casi infinitos sin él, dexaron escritos y publicados a los sugetos que amaron" (pág. 121).

D) Asuntos varios.

Son muchos los temas que cabrían dentro de este apartado y a los que a Suárez de Figueroa dedica menos espacio que los expuestos hasta ahora. Por este motivo me limitaré tan sólo a señalar algunos de los más relevantes:

- Alabanzas a España.- Añorando no poder gozar de su clima y de su gente, se dice: "Más bolviendo a nuestra España, felicíssimo el que en ella assiste; el que merece gozarla. Destierro es para nosotros quanto por acá vivimos" (pág. 98) (34). Estos elogiosos recuerdos desde tierras italianas en 1629, tienen poco que ver con el amargo desencanto que Figueroa muestra en El Pasajero, cuando los cuatro viajeros emprenden su marcha y se alejan lentamente de la Corte. En la Introducción puede leerse: "Sólo el Letrado [el Doctor] ... la miraba [a la Corte] con ceño y ojos enjutos, casi como indignado..." y en el Alivio primero continúa: "Ahora juzgo madrastra la que me dio el ser... que habiendo hallado entre estraños aceptación no pequeña... no es de admirar vuelva agrade

cido a pasar el resto de la vida entre los que generosamente la alimentaron mucho tiempo" (35).

- Elogios dirigidos a las mujeres españolas: "¡O quam superiores son en viveza y gallardía a la destas partes! Valientes de espíritu y de brío, resentidas, agudísimas... qué tiernas en comer bien! qué finas en ser constantes" (pág. 102). Estos elogios dirigidos a las mujeres españolas frente a los defectos que presentan las damas francesas o italianas, se encuentran también en otros fragmentos de El Pasajero o de Varias noticias.
- Como tópico de la literatura de la época no pueden faltar los grandes cantos a los tiempos pasados (págs. 108 y 300) y a la tranquilidad de la vida retirada (pág. 112) (36).
- Consideraciones filosóficas: pesimismo ante el hombre y los infortunios de la vida terrena (pág. 6); alusiones a los grandes filósofos de la antigüedad; estudio de la muerte del ser humano cuando fallan en él la armonía y el equilibrio de los cuatro elementos naturales (pág. 99).

- Argumentaciones científicas: propiedades del agua para curar determinadas enfermedades (pág. 150 y ss.); diferencias genéticas dentro de las generaciones humanas no sólo en lo físico sino en educación y carácter (págs. 198 y ss.); presentación de los cuatro elementos que forman el universo (pág. 150); distintas opiniones sobre la procedencia del agua salada (págs. 215 y ss.).

- Cuestiones de teoría literaria: valor de la poesía, con la que el entendido Rosardo no está muy de acuerdo (pág. 11); técnicas de traducción y traductores (págs. 162 y ss.) (37); utilidad de las novelas para reformar costumbres y dar normas de conducta al pueblo que necesita aprender de forma clara y sencilla (pág. 210); importancia de la imitación literaria que se ha dado en todas las épocas (págs. 194 y 260)...

- Elogios dirigidos a poetas y escritores no sólo del mundo clásico y prehumanista (Horacio, Virgilio, Marcial, Petrarca, Jorge Manrique...), sino también más cercanos en el tiempo como Tasso (el "gran Torcato... de ingenio esclarecido... portento de la poesía..." (pág. 162), o Góngora

("... ingenioso cordovés luziente honor de las Es
pañias" (pág. 195) y más adelante "Fénix de las
agudezas..., el solo poeta español..." (pág. 260)

- Alusión a temas históricos: breve historia del Reino de Nápoles o de la República de Venecia (pág. 233), e inclusión de algunas leyendas como la de Ramírez de Vargas (pág. 208) o fábulas como la del León nombrado rey de los animales (págs. 244 y ss.).

N O T A S

- (1) Lecce no es "una pequeña ciudad próxima a Nápoles" como dice Crawford sino una de las ciudades importantes de la región de Pulla, antigua Apulia, perteneciente entonces, eso sí, al Reino de Nápoles.
- (2) Pusílipo/ratos de conversación,/ en los que dura el paseo./ Al Ilustrísimo y Excelentísimo Señor,/el Señor/Duque de Alcalá,/Marqués de Tarifa,/Virrey y Capitán General/del Reyno de Nápoles./ Autor/Don Christóval Suárez de Figueroa/En Nápoles, por Lazaro Scoriggio, M. DC. XXIX.
- (3) Si es norma extendida el que las dedicatorias se excedan en alabanzas hacia un gran señor, la que hace Figueroa es buena muestra de ello. Después de un larguísimo encabezamiento en el que cita todos los títulos alcanzados por el nuevo Virrey ("Al Ilustrísimo y Excelentísimo Señor, el Señor D. Fernando Afán de Ribera y Enríquez, Duque de Alcalá, Marqués de Tarifa, Conde de los Molares,

Señor de la Casa de Ribera, Cavallero de la llave de oro de su Magestad, y de su Consejo de Estado, Adelantado Mayor de Sevilla y su tierra, Comendador de Veluis de la Sierra, del Orden de Alcántara, Virrey y Capitán General del Reyno de Nápoles"), la dedicatoria es como sigue: "Del vivíssimo desseo con que de todos fue V.E. esperado, dexada la ocasión en silencio, es bien abonado testigo su presencia. Yo pues, en tiempo de tan universal alegría, dedico a su esclarecido nombre este Ramillete o Azafate de frutos y flores; oxalá hermoso y flagrante, como correspondiente en todo al puro afecto del corazón, que le ofrece. Corre, como a su centro, al amparo de V.E. tan calificado Príncipe; no tanto (con ser tan ínclita) por la cercana descendencia de la Casa Real de Castilla, quanto por la excelsa dignidad de ser superiormente virtuoso y sabio. Assí, aunque opulento de mayores dones, no desconfía le concederá su benignidad, protección, por averse labrado con esperança de lograrse a sus ojos. Prométese con seguridad será coronado de su censura, agradable al más opuesto, por reverencia de tan gran padrino, a quien con humildad se consagra. Guarde nuestro Señor a V.E. muchos y muy felices años, como sus criados desseamos, y hemos menester. D. Christóval Suárez de

Figueroa".

- (4) En realidad lo que Figueroa rechaza es la costumbre extendida en la época de colocar al comienzo de una obra poesías de otros autores alabando al autor y a su trabajo. Sus palabras son claras: "Si la obra es mala, millones de sonetos en su alabanza no la hacen buena; y, al contrario, si está bien escrita, no ha menester para adquirir el aplauso ajenos puntales. Bestial estratagema, ridícula presunción querer el material, el idiota, el incapaz, conseguir nombre de discreto, de docto, con un centenar de bernardinas que pega en el frontispicio de alguna obrilla del todo indocta, insulsa y lega" (Pasajero, ed. cit., pág. 65).
- (5) El miedo y el respeto que Figueroa siente ante la Inquisición, es anterior a los conocidos tropezos tenidos con el Tribunal, ya que muchos años antes dedica al mismo una encendida defensa: "Colijo por lo que leí ser peligrosos mucho, y de no poca sospecha en la Fe, los tratados de algunos humanistas setentionales y ultramontanos... Por tanto, es grande la vigilancia que para expurgarlos hace poner el tribunal de la Santa Inqui-

sición, hacha encendida de la Fe contra la herética pravedad". (El Pasajero, ed. cit., pág. 73).

(6) Pusílipo, ob. cit., pág. 230.

(7) He recogido varias alusiones literarias en las que Pusílipo, como lugar geográfico, es recordado por diversos autores:

a) En la Arcadia de Sannazaro, el pastor Sincero, el propio autor, después de su larga estancia en Arcadia, vuelve a Nápoles y siente gran emoción al recordar los paisajes queridos y conocidos: "Con i quali [luoghi] ancora mi torna no alla memoria i soavissimi bagni, i maravigliosi e grandi edificii, i piacevoli laghi, le dilettose e belle isolette, i sulfurei monti e con la cavata grotta la felice costiera di Pausilipo, abitata di ville amenissime, e soavemente percossa dalle salate onde: et appresso a questo, il fruttifero monte sovrapposto a la città..." (Jacopo Sannazaro, Opere, a cura di Eurico Carrara, Torino, U.T.E.T., 1952; prosa XI, pág. 173).

- b) En la misma Arcadia, vuelve a citarse en unos tercetos esdrújulos:

"Dimi, Nisida mia -così non sentano
le rive tue già mai crucciata Dorida,
nè Pausilipo in te venir consentano-
non ti vid'io poc'anzi erbosa e florida,
abitata da lepri e da cuniculi?"

(Sannazaro, ob. cit., prosa XII, pág. 207).

- c) Aurelio de' Giorgi Bertola, tiene una poesía Partendo da Polisilipo (Ver en Colección Ricciardi, Lirici del Settecento, págs. 766-771).

- (8) Pusílipo, ob. cit., pág. 1. Y sigue Figueroa:
"Al tramontar del sol, su apacible eminencia es
causa de fresca sombra... a la marema, que tiene
la opulenta ciudad casi enfrente (págs. 1-2).
- (9) Compárese esta descripción con una frase del Ali-
vio I de El Pasajero: "Pausilipo, con sus pala-
cios y jardines, que exceden a los antiguos pen-
siles en disposición, cultura, frutos y flores".

(ed. cit., pág. 19).

- (10) Recuérdese que mezcla de prosa y verso puede encontrarse además en La Constante Amarilis y El Pasajero. Precisamente en esta última obra el Doctor aconseja, para facilitar la licencia de impresión de un libro, intercalar algunas prosas "que sirvan sólo de explicar las ocasiones en que se hicieron" (pág. 63).

- (11) Las poesías incluidas en el texto alcanzan el número de 76 así distribuidas:

Sonetos	58
Romances	12
Liras	3
Décima	1
Octava	1
Endecasílabos con rima <u>al mezzo</u> *	1

* En siete grupos estróficos de once versos distribuye Figueroa estas series de endecasílabos cerrados con un pareado y con rima al mezzo los nueve primeros.

(12) Del mismo modo ya había empleado la palabra "Alivios" en El Pasajero y "Variedades" en Varias noticias.

(13) Crawford, ob. cit., pág. 96.

(14) Los versos de Tasso dicen:

"Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi
di soavi licor gli orli del vaso:
succhi amari ingannato intanto ei beve,
e da l'inganno suo vita riceve".

(Gerusalemme, I, 3)

No es esta la única vez que Figueroa tiene presente a Tasso en el Pusílipo. Al comenzar la "cuarta junta" se hacen unos desmesurados elogios de la figura del poeta italiano y, después de afirmar lo difícil que resulta su correcta traducción a otras lenguas, Silverio confiesa que atraído "por un episodio trágico suyo [de Tasso] , a saber, la muerte de Clorinda que por error le dio Tancredi" decidió "traerlo a nuestra lengua no con ligaduras de consonantes, sino con la assonancia que suele ser común a los romances castella-

nos" (pág. 162). A continuación, en sesenta y ocho versos octosílabos y asonantados se ofrece la versión libre de Figueroa del famoso episodio de Tasso que ocupaba en el canto XII de la Gerusalemme liberata seis octavas de endecasílabos, precisamente de la 64 a la 69. Por no repetir, remito al capítulo de esta tesis titulado La literatura italiana en la obra de Figueroa, en el que se hace una confrontación ordenada y paralela de ambos textos y en el que puede observarse la fidelidad del romance castellano respecto al texto original que debió impresionar profundamente al escritor español como confiesa: "hallándome enternecido del caso, pues en efeto mueve lo lastimoso" (pág. 163).

- (15) En efecto, inmediatamente después de los versos, el prólogo en prosa continúa: "Esto puntualmente pasa en el título deste libro. Del se podrá colegir, no aya dentro cosa de sustancia; y con todo, entenderlo assí, sería manifiesto engaño. Ardid y estratagema fue para alentar desganados... Proponen consejos sabios y exquisitos pareceres para las honras, y manejos a que se previenen los hombres". Y sin ninguna modestia continúa diciendo

que el libro "obliga con dulçura de las palabras y recrea con el deleite de las sentencias, que como flores van por su campo esparcidas".

- (16) Es esta especie de "testamento literario" una costumbre bastante extendida en la literatura manierista y barroca y así, además de en el Pusílipo se encuentra, entre otros, en los prólogos de El peregrino en su patria (Madrid, 1604) de Lope y en el poema épico de Antonio Enríquez Gómez, Sansón Nazareno (Ruan, 1656).

- (17) Crawford, ob. cit., pág. 96.

- (18) "Brevíssimo a sido el tiempo en que se formó este parto y tanto, que con rezelo de corto crédito, no se expresa; mas no por esso se pretende excuse la celeridad la censura".

Para un estudio de los prólogos como elementos literarios pueden verse dos libros de Alberto Porqueras Mayo, El Prólogo en el Renacimiento Español (C.S.I.C., Madrid, 1965) y El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles (C.S.I.C., Madrid, 1968).

- (19) Como en el Viaje entretenido (Madrid, 1603) de Agustín de Rojas y el mismo Pasajero de Figueroa (Madrid, 1617).
- (20) El Doctor se enorgullecía ante sus interlocutores de que "hasta entonces había yo vivido sin sujeción y conservándome libre en lides amorosas, escarmentando en heridas de otros... mas en aquella ocasión comencé a sentir un no entendido afecto, que me llenaba de confuso dolor y alegría (Aliv. VIII, pág. 262).
- (21) Para ver más claro el paralelismo se pueden cotejar ambos textos: en El Pasajero, ed. cit. pág. 267 y en el Pusílipo, pág. 120.
- (22) Los sonetos que cantan la muerte de la amada se encuentran en muchos poetas de la época. Ver en las Poesías completas de Carrillo de Sotomayor (ed. cit. de Dámaso Alonso), los sonetos 28, 32 y 37.
- (23) Estas son sus palabras exactas: "Quando en mi juventud atendí más al estudio y conocimiento de la

Poética" (pág. 196).

(24) Dice el Doctor: "Presto se podrá levantar tal edificio, por haber días que tengo recogidos los materiales. Así pues me infundís ánimo, pienso dar en breve a la imprenta una Poética Española que, por lo menos, saldrá con buenos deseos de acertar" (ed. cit., págs. 52-53).

(25) Esta Poética aparece a la cabeza de una lista literaria de trabajos escritos y ya publicados por Figueroa. Sin embargo, de ella no hay más noticia que estas dos citas y se desconoce edición o manuscrito. Más que pensar que la obra se haya perdido es más fácil suponer que Figueroa nunca llegó a terminarla y, por tanto, nunca pasó a la imprenta.

(26) El siglo XVII (ver Maravell, Teoría española del estado en el siglo XVII, Madrid, 1944), es una de las épocas más propicias, dentro de la complejidad de la política española, para el estudio de las teorías de estado. Figueroa, que no tiene como otros tratadistas del momento obras exclusivamente dedicadas a la política, también participa de esta co-

rriente y en varias de sus obras más personales (los Hechos de don García..., El Pasajero, Varias noticias... y el Pusílipo) trata el tema con bastante pasión e interés.

- (27) En efecto, no sólo criticó duramente a los aduladores que pretendían conseguir favores con su actuación buscando Mecenas que sirvieran, "generosamente de sombra y escudo", sino que en un párrafo de El Pasajero, se confiesa totalmente contrario a esta costumbre tan extendida. Sus palabras, aunque muy dignas, no encuentran eco, como veremos, en su comportamiento en la vida real: "Poseo las dos circunstancias que casi siempre suelen andar unidas: soberbio y pobre. De mi boca no ha de salir adulación. Sumisiones, hágalas el mismo demonio. Desengaño fácilmente; soy enemigo de chismes y de conversar con los de quien me divide natural contrapatía" (ob. cit. pág. 283).

- (28) Se trata en realidad de Guillermo de Croÿ, Señor de Chievres, nacido en esa localidad (Flandes) en 1458. Procedente de una familia aristocrática flamenca al servicio de los Austrias, fue nombrado Gobernador y primer Chambelán en 1509, cuando el fu-

turo Carlos V era aún un niño. Al venir a España con el rey se ganó rápidamente la animadversión de los españoles por su rapacidad.

(29) En realidad, el señor de Chievres había fallecido en Worms en 1521, por eso las palabras de Figueroa de querer respetar la figura de los muertos, suenan un poco a falsas, después de haber criticado a este personaje fallecido hacía más de un siglo. Sus palabras tendrían algún significado si el político hubiera desaparecido algunos pocos años atrás y los que le censuraban hubiesen desconocido su muerte.

(30) Dentro de las teorías extendidas en el momento, que seguían la concepción aristotélica, Suárez de Figueroa habla de seis formas de gobierno (monarquía, aristocracia, democracia y sus respectivos contrarios), de las que él, siguiendo la tradición española, prefiere la monarquía. Será, por tanto, el Rey a la cabeza de todos los demás gobernantes elegidos, el que se preocupe de llevar a cabo un buen gobierno para procurar en lo posible, la felicidad y el contento de los súbditos.

- (31) El tema de la justicia y del cumplimiento de las leyes aparece frecuentemente en las diversas obras de Figueroa, tema que debía de conocer muy bien por su carrera y doctorado en Derecho Civil y canónico. Véase el Pasajero, ed. cit., págs. 193 y ss. y Varias noticias..., fols. 91 y siguientes.
- (32) La "Razón de Estado" fue el tema que más preocupó a los tratadistas políticos desde finales del siglo XVI y sobre todo en el XVII. Es el asunto más extensamente tratado en el Pusílipo y estudiado con más minuciosidad por Figueroa que demuestra conocer bastante bien las diversas teorías que circularon sobre el mismo desde los textos bíblicos hasta sus más cercanos contemporáneos.
- (33) Considera que el arte de la milicia debe aprenderse desde pequeños, poniendo como ejemplo a los turcos, y critica duramente lo que la nobleza ha hecho en España en ese terreno.

Al hablar de la milicia en el Pusílipo (pág. 285 y ss.) utiliza Figueroa las mismas palabras -eliminando sólo algunas citas de autores clásicos- que ya había escrito en su obra anterior

(véase Varias noticias..., fol. 161 v. y 162 r.)

(34) Se incluye también en el texto un elogioso soneto en boca de Silverio que, según dice, escribió pensando que se encontraba ya en la patria:

- "Buelvo a gozar tu clima, o madre España,
Donde abunda de bien todo elemento:
Buelvo, con desengaño y sentimiento
Por la que contra tí mantuve saña.
- ¡O quanto desvanece, o quanto engaña
La persuasión de un vago pensamiento!
Pues el lugar del propio nacimiento,
Del ageno curioso, el hombre estraña.
- Si agrada al bruto su nativo monte,
Su arroyo al pez, al pájaro su valle,
Deudores siempre al respirar primero:
- Dulce y grato a mis ojos Oriçonte,
El corazón en tí repose, y halle
El desseo en su patria un mundo entero"

(pág. 98)

- (35) El Pasajero, ed. cit., pág. 1.

El haber recordado en estos momentos un fragmento de El Pasajero tiene su justificación porque, como veremos seguidamente, Figuerola utiliza en ambas obras los mismos conceptos con semejantes palabras tanto en boca de Rosardo como del Doctor, que, como se sabe, son sus dos traslados autobiográficos. Así compárese este verso del Pusílipo:

"Que toda parte al valeroso es patria" (pág. 98).
con esta frase:

"... pues al valoroso puede servir toda parte de patria y habitación" (El Pasajero, pág. 1)

- (36) Alabanzas a la vida retirada se encuentran a menudo en las obras de Suárez de Figuerola: ver La Constante Amarilis, El Pasajero (ed., cit., pág. 70-71) y Varias noticias importantes a la humana comunicación.

- (37) Como experto traductor (del portugués Fernando Guerreiro y de los italianos Guarini y Garzoni), Figuerola se interesa con bastante frecuencia del tema. Véase la Plaza universal, Madrid, 1615, XLVI, folio 130 v., donde prácticamente repite los mismos párrafos.

666 012

VI. LA LITERATURA ITALIANA EN LA OBRA DE
CRISTOBAL SUAREZ DE FIGUEROA.

Como veremos a continuación son bastante numero sos los contactos de Figueroa con la literatura italia na, sobre todo, si tenemos en cuenta que su producción literaria no es excesivamente extensa si la comparamos con la de otros escritores de la época.

Como ya he dicho en otra parte de este trabajo, Figueroa vivió en Italia bastantes años divididos en d os diferentes etapas: la primera de 1588 a 1604, apro ximadamente, y la segunda de 1622 a 1644 como mínimo. (1). Para una persona que vivió alrededor de setenta y cinco años (2), los casi cuarenta de estancia en el país vecino son suficientemente significativos.

Es cierto que en ningún momento ni en ninguno de sus escritos alude a algún dato íntimo que le relacione con Italia: no habla de ninguna dama de la que se hubie ra enamorado ni da nombres de amigos que tuvieran una estrecha relación con él. Sin embargo, su vinculación con Italia es muy intensa: allí frecuenta cursos en las universidades de Pavía y Bolonia y se doctora en Dere- cho civil y canónico en la primera Universidad; allí

ejerce cargos políticos representando a la corona española y allí tiene graves problemas con la Inquisición, de los que se ve libres gracias a la intervención del virrey de Nápoles. Y lo que es más interesante para este momento del trabajo: allí se pone en contacto con la literatura de ese país y, leyéndola en su lengua original, sacará los datos más provechosos para incluirlos en sus propias obras.

Las traducciones que hace del italiano, dos versiones de Il Pastor fido de Guarini y una de la Piazza universale de Tommaso Garzoni, demuestran que Figueroa conocía bastante a la perfección la lengua italiana. Los errores de interpretación que se señalan al hablar de su Plaza universal pueden contarse con los dedos de una mano y eso que la obra original era bastante extensa.

Pero quizás lo más significativo, al margen de las traducciones reconocidas como tales, son las veces que distintos autores italianos están presentes en la obra del vallisoletano de muy diversas maneras, sin señalar, en la mayoría de las ocasiones, de dónde proceden sus fuentes literarias. Así en La constante Amarelis se podría hablar de su vinculación con Sannazaro, Guarini y Tasso -y mucho mejor con la versión castellana de Jáuregui-; en la España defendida aparecerá nue-

vamente Tasso y en menor grado Ariosto; en El Pasajero hay reminiscencias de Boccaccio y de Marino y, por último, en el Pusilipo vuelve a aparecer el nombre emblemático de Torquato Tasso en dos ocasiones diferentes.

Veámos por separado cada una de estas obras y así se observará mucho mejor la mayor o menor intensidad que la presencia de cada uno de estos autores tiene dentro de la producción literaria figueroniana.

1.- LA CONSTANTE AMARILIS

Después de haber escrito simplemente una versión de Il pastor Fido, o quizás las dos, Figueroa se encuentra en enero de 1.609 con el encargo de escribir una novela pastoril, género que, como sabemos, ya estaba pasando de moda. Esta que podría considerarse su primera obra original, presenta para el joven Figueroa múltiples inconvenientes ya que como confiesa "tan niño y torpe me hallaba en aquél género de escribir".

Pues bien, además de estar obligado a utilizar un género literario al que no estaba acostumbrado, se ve oprimido por un tiempo record de ejecución: dos meses; queriendo al mismo tiempo salir airoso de la situa

ción para poder así gozar de la protección del poderoso señor que le había hecho el encargo en unos momentos de acuciánte necesidades económicas ya que no poseía ningún trabajo oficial.

Sintiéndose acorralado por tantos inconvenientes decide "si no se permitía dilación para labrar una sola escalera, enlazar unas con otras, hasta la cantidad necesaria" (3). Y así su primer trabajo como autor original tiene la "originalidad" de utilizar una amalgama de fuentes diversas entre las que destacarán con más fuerza las tomadas de autores italianos.

A) La "Constante Amerilis" y la "Arcadia".

La obra de Jacopo Sannazaro señala un punto de partida indiscutible en el estudio del género pastoril de los siglos XVI y XVII aunque en España este género va a pasar por unas etapas perfectamente diferentes. Como es sabido las interrelaciones culturales hispanoitalianas, abundantes en la Edad Media, se intensifican en el Renacimiento. Mientras España muestra su influencia en el orden político y en las costumbres, Italia impone su supremacía cultural porque cuenta desde finales del siglo XIII con una lengua literaria ya madura.

En el caso de Sannazaro la relación con el mundo español se produce de forma natural porque corresponde al momento de la dominación española en Nápoles, ciudad natal del autor de la Arcadia, el cual va a demostrar, a lo largo de su vida, profundo afecto a la dinastía aragonesa asentada en el Sur de Italia (4). De todas las obras latinas e italianas de Sannazaro que fueron traducidas a lo largo del Siglo de Oro, la que más nos interesa en este momento es la Arcadia, escrita entre 1480 y 1485 pero no publicada hasta 1504. La obra renueva la temática pastoril ya tratada por la poesía latina desde Virgilio y por Boccaccio, y se pone a la cabeza de todas las novelas del género, ya que, con palabras de Avalle-Arce, "descubre toda una nueva simetría estética". (5).

Sin embargo, aunque la obra italiana se recuerda constantemente como modelo seguido por la pastoril española, no influye de forma directa en nuestras primeras novelas como cabría esperar (6) y sí, en cambio, en la etapa en la que el género está ya más consolidado. La opinión al respecto de Rogelio Reyes es la siguiente: "Es más lógico pensar que la vuelta a Sannazaro -es decir a la pastoril "poética"- se debe a la falta de autores capaces de continuar por el camino "novelresco" abierto por Montemayor, Gil Polo, Gálvez de Montalvo y Cervantes. Ya en pleno siglo XVII, al género no

le quedaban más que dos posibilidades: o ampliar y perfeccionar sus condiciones novelescas, en esa línea de la tradición anterior, o respetar, a falta de grandes autores, el modelo de la Arcadia, que al fin y al cabo tenía un indiscutible prestigio. Nuestros libros de pastores inician el segundo camino, anacrónico ya en cierto sentido, y terminan por desaparecer" (7).

Precisamente, dentro de esta segunda etapa de imitación, arcádica se sitúa La Constante Amarilis que es con la obra de Gonzalo de Saavedra, Los Pastores del Betis (1633) (8), uno de los últimos libros pastoriles publicados en España, anunciando, según Mía Gerhardt, la decadencia del género y un cambio de gustos literarios en la Europa occidental.

Todos los críticos coinciden en ver la dependencia aparente de La Constante Amarilis con el mundo arcádico de Sannazaro (9), pero ninguno de ellos, con la sola excepción de Marie Z. Wellington (10), hace un estudio comparativo de ambas obras para ver, en realidad, en qué términos se produce esta dependencia:

Aunque la investigadora no señala en su artículo todas las veces en que Figueroa sigue en su novela pastoril a otros autores, hace, sin embargo, una buena clasificación de lo que La Constante Amarilis debe a ca

da uno de los tres autores italianos en los que, fundamentealmente, se basa: "Whereas the influence of Sannazaro on the Amarilis is pervasive though not always clearly defined, that of Tasso is more specific, and that of Guarini sporadic" (11). Como dice la Wellington a veces el influjo de la Arcadia no es claro porque Figueroa adapta la prosa de Sannazaro a su estilo literario y al gusto de la época. Así, por ejemplo, transforma todo el mundo mitológico de la obra italiana en una naturaleza presidida por el Dios cristiano que ayuda a los hombres que han confiado pacientemente en él -actitud que, sin tratar de encontrar paralelismos, presidía ya el espíritu de Tasso de cristianización de la épica-.

Las mayores coincidencia entre La constante Amarilis y la obra de Sannazaro se producen en el campo de las descripciones de la naturaleza por lo que son más numerosas en los comienzos de ambas obras. Veamos, a continuación, algunos ejemplos (12):

1.- Sannazaro:

"Giace nella sommità di Partenio... un di lettevole piano, di ampiezza non molto spazioso, però che il sito del luogo nol consente" (Prosa I, p. 1)

Figueroa:

"Tres leguas de la famosa villa... yace un llano bien espacioso, a quien graciosamente coronan algunos cerros de mediana altura"

(Disc. I, p. 1)

La utilización del llano como lugar donde se va a desarrollar la acción es parecida a pesar de que en uno era "non molto spazioso" y en otro "bien espacioso". Esta variedad en la adjetivación ocurre porque las características de este lugar natural son diferentes en ambas obras: en Sannazaro, el llano no puede ser muy grande porque ocupa la cima de uno de los montes de la región de Arcadia donde "il sito del luogo nol consente"; por el contrario, Figueroa sitúa la acción en una villa que los Hurtado de Mendoza tenían a pocos kilómetros de Madrid, lugar que las colinas de los alrededores dejaban una buena amplitud para el llano.

2.- Aunque el lugar común no tenga las mismas dimensiones, va a tener los mismos elementos naturales: verde y abundante hierba, plácidas ovejas, árboles de razas distintas, rápidos arroyos, fuentes frescas y cristalinas... Estamos frente al tópico de la literatura preciosista.

Sannazaro:

"...di minuta e verdisima erbetta sì ripieno, che, se le lascive pecorelle con gli avi

di morsi non vi pascessero, vi si potrebbe di ogni tempo ritrovare verdura" (Prosa I, pág. 51).

Figueroa:

"... abunda casi siempre de menuda hierba, que aunque por instantes ofendida de ovejas, a su pesar cobra nuevo vigor, de nuevo florida na ce y como en perpetua primavera conserva su verde adorno" (Disc. I, pág. 1-2).

3.- Es habitual en la parte ocupada por la prosa que Sannazaro utilice "la fórmula distributiva aplicada a lugares y actividades pastoriles" que demuestran la preo cupación artificiosa por la ordenación de elementos se mejantes. Esta técnica que se encuentra de forma esporádica en Cervantes, no sólo en La Galatea sino también en las historias pastoriles que intercala dentro de El Quijote (13), aparece en Suárez de Figueroa, pero toma da del italiano.

Sannazaro:

"Quivi senza modo veruno si vede il drittissi mo abete, ...e con più aperti rami la robusta quercia, e l'alto frassino, e lo amenissi mo platano... Et èvi con più breve fronda l'al bero, di che Ercule coronar si solea, ...Et in un de'lati si scerne il noderoso castagno, il fronzuto bosso, e con puntate foglie lo

eccelso pino carico di durissimi frutti; ne l'altro lo ombroso faggio, la incorrutibile tiglia, e il fragile tamarisco, insieme con la orientale palma... Ma fra tutti nel mezzo, presso un chiaro fonte, sorge verso il cielo un dritto cipresso, veracissimo imitatore de le alte mete..." (Prosa I, pág. 51-52) (14)

Figueroa:

"Hállase tal distrito desocupado de plantas... mas las montañuelas, que a los llanos sirven de muros, si que se miran vestidas de diferentes árboles, que como segundo Paraíso juntos nacen, producen y se mantienen. En lo más alto firmes se muestran la encina, roble castaño y ciprés, el nogal, pino y fresno. Descúbreñse por otras partes frutales diversos, que sin humana industria ofrecen sabrosos despojos. Mirando más abaxo los confines de aquellos manantiales ocupados, se ven de álamos, sauzes, hayas, olmos, y alisos, por cuyos troncos a porfía suben vides, mosquetas, hiedras y jazmines..." (Disc. I, pág. 2)

4.- Sannazaro:

"Nè sono le dette piante sì discortesi, che del tutto con le loro ombre vietano i raggi del sole entrare nel diletto boschetto; an

zi per diverse parti sì graziosamente gli ricevono, che rara è quella erbetta, che da quello non prenda grandissima recreazione" (Prosa I, p. 52).

Figueroa:

"...no siendo tanta la espesura que estorve al sol por todos lados la entrada, antes por entre las hojas esparciendo sus rayos, dexa matizadas las hierbas curiosamente" (Disc. I, pág. 2) (15).

5.- Nuevamente, como el ejemplo número 3, se produce una descripción distributiva de las ocupaciones y diversiones de los habitantes que conservan "la antigua costumbre de seguir los campos... y trage pastoril". Veamos el ejemplo concreto:

Sannazaro:

"In questo così fatto luogo sogliono sovente i pastori con li loro greggi dagli vicini monti convenire, e quivi con diverse e non leggiere pruove esercitarse: sì come in lanciare il grave palo, in trare con gli archi al versaglio, et in adestrarse ne i lievi salti e ne le forti lotte, piene di rustica ne insidie; e l più de le volte in cantare et in sonare le sampogne a pruova l'un de l'altro, non senza pregio e lode del vinci-

tore" (Prosa I, pág. 52-53)

Figuerola:

"Júntanse a menudo los pastores de no pocas caserías y aldeas, y ocupándose en loables ejercicios, pasan felizmente la vida. Quien se aventaja en tirar la barra y quien no re conoce igual en la lucha. Este en larga ca-rrera se muestra ligerísimo y aquél inclinado a caza, persigue javalí o gamo (16). Siguen los más el poético entretenimiento para explicar pensamientos ocultos con la travazón y armonía de enternecidas palabras" (Disc. I, pág. 3).

6.- Técnica semejante se observa en la cita siguiente:

Sannazaro:

"...ciascuno nel mezzo de l'andare, sonando a vicenda la sua sampogna, si sforzava di dire alcuna nuova canzonetta, chi raconsolando i cani, chi chiamando le pecorelle per nome, alcuno lamentandosi della sua pa-storella, et altro rusticamente vantandosi de la sua,... insino che a le pagliaresche case fummo arrivati" (Prosa II, pág. 58-59).

Figuerola:

A la caída de la tarde y ya recogidos "los encargados rebaños", los "garzones" se diri

gían al jardín de la mansión de Menandro:
 "...este era el paradero de casi todos, y el lugar destinado a las discretas juntas, depósito y archivo de ternezas, requiebros, quejas y suspiros. Allí no pocas veces se contaban canciones alegres y no pocas tristes endechas. Allí con lengua y ojos se descubrían los íntimos pensamientos. Allí los más comunicaban sus bienes o sus males y allí, a menudo, los varios sucesos o accidentes de sus amores se referían los unos a otros". (Disc. I, pág. 13-14).

7.- Para la descripción física de Amarilis, Figueroa parece tener presente algunos pasajes tomados de la Arcadia, pero en esta ocasión la semejanza no es ya tan directa como en los anteriores ejemplos y se limita a repetir los tópicos comunes de la poesía pastoril:

a) Lo que en Sannazaro era:

"... li cui capelli...due occhi vaghi e lucidissimi scintillavano, non altrimenti che le chiare stelle sogliono nel sereno e limpido cielo fiammeggiare" (Prosa IV, pág. 78).

Figueroa conserva la idea de los cabellos y las estrellas se convierten en planetas si bien lo que en el español brilla y llamea son los ojos de la dama y no las estrellas celestes:

"Las gracias que a porfía le dieron los mejores

planetas, me atraen a sí dolcemente; por instantes me prenden los lazos de sus cabellos y abrasan los rayos que arrojan sus luces" (Disc. I, pág. 20-21)

b) Un poco más adelante, en el Disc. II, Menandro observa amorosamente un retrato de Amarilis y describe con minuciosidad su rostro y su cuerpo, descripción que, en lo que nos interesa en estos momentos, es como sigue:

"...mexillas de fresca leche mezclada en partes con vistosa púrpura, boca de milagrosa proporción, cuyos labios encendidos casi de envidia, mostraban encubrir la cándida belleza de los dientes con extremo iguales; blanquísima garganta bien formada... mano de no vista proporción y blancura arrimada al relevado y firme pecho..." (Disc. II, pág. 135).

Si bien podemos refugiarnos en la idea del tópico de belleza de los siglos XVI y XVII que coincide en líneas generales en ambos autores, me interesa señalar que Figueroa sigue, en su descripción de Amarilis, el mismo orden de Sannazaro:

- el rostro: "il viso... di bella forma... con bianchezza non spiacevole... quasi al bruno dechinando e da un vermiglio e grazioso colore accompagnato...";
- la boca: "le labbra erano tali, che le matutine

rose avanzavano; fra le quali, ogni volta che parlava e sorrideva, mostrava alcuna parte dei denti... che ad orientali perle gli avrei saputo assomigliare";

- la garganta: "...a la marmorea e delicata gola descendendo...";
- y, por fin, el pecho que en Sannazaro presenta una mayor sensualidad: "vidi nel tenero petto le picciole e giovanili mammelle, che a guisa di due rotondi pomi la sottilissima veste in fuori pingivano, per mezzo delle quali si discerneva una vietta bellissima ..." (Prosa IV, p. 78).

Obsérvese que Figueroa sintetiza la minuciosa descripción del pecho femenino hecha por el italiano en dos significativos adjetivos antepuestos al sustantivo "al relevado y firme pecho".

8.- Como último ejemplo de este tipo puedo señalar la siguiente sentencia que Damón dirige a Menandro:

"Los grandes negocios requieren grande sufrimiento, y las cosas, cuyos principios enredó la fortuna, se han de acabar y llevar a fin con más largos rodeos... Y al precio que te costare tan rico tesoro estimarás después su posesión." (Disc. I, pág. 38-39).

y que traduce estas palabras de Carino a Sincero al final de la Prosa octava:

"...e come tu dei sapere, le cose desiate quanto con più affanno si acquistano, tanto con più diletto, quando si possedano, soglion esser care tenute" (Prosa VIII, pág. 128) (17).

Por si estos ejemplos no parecieran prueba evidente de la dependencia del escritor español para con el italiano, en la misma Constante Amarilis, tenemos la confirmación de que Suárez de Figueroa tenía presente la obra maestra del género pastoril. En efecto, a través del pastor Partenio, que tiene el mismo nombre de uno de los montes de la región arcádica, Figueroa hace una exaltación de la "fertilíssima comarca" y alude al propio Sannazaro: "Al cabo de largos infortunios sufridos en mar y en tierra, pisé la provincia tan celebrada de aquel, que siendo sincero (18) y elegante en nombre y obras, quiso acompañar con sus cenizas los doctos huesos del venerable Tityro" (Disc. II, pág. 109) (19).

= = = = =

Al éxito extraordinario que tuvo la Arcadia en España, pudo contribuir la existencia de las cuatro traducciones que se hicieron en castellano dentro del siglo XVI (20), si bien no creo que a Figueroa le afectasen directamente porque él pudo leer la obra italiana

en su lengua original. Del mismo modo que, como veremos en su apartado correspondiente, la traducción hecha por Jaúregui del Aminta de Tasso, va a ser decisiva en Figueroa, la imitación que éste hace de la Arcadia no demuestra de forma evidente que se basase en las traducciones existentes (sólo la primera se publicó y gozó de varias ediciones mientras que las tres restantes siguen inéditas) y sí en el original italiano. Como estas traducciones son bastante literales y Figueroa en este caso, no traduce como hace con el Aminta, sino que sigue la idea general del texto italiano, la prosa de la Constante Amarilis no tiene por qué aprovecharse de la adjetivación o de la forma empleada por los traductores nacionales.

Entre otros elementos que Suárez de Figueroa utiliza de la novelística pastoril y concretamente de la Arcadia, están los siguientes:

- 1.- La forma autobiográfica: en ninguna de las dos obras el escritor-personaje es el protagonista y ambos cuentan la historia como meros espectadores.
- 2.- La mezcla de prosa y verso: si bien ninguno de los seguidores de Sannazaro mantiene la simetría original (doce prosas que se corresponden a doce églogas) es significativo que en Suárez de Figueroa aparezca en la portada, después del título, Prosas y versos, y que después, en el interior del texto, se

introduzcan 71 composiciones poéticas variadas -so-
netos, lirás, romances, redondillas, tercetos, sil-
vas, octavas, canciones...-, que no guardan espe-
cial relación estructural con la prosa. En ambos,
también parece coincidir el que muchas de las poe-
sías fueran escritas con anterioridad a la redac-
ción de la obra definitiva.

- 3.- Indirectamente ligado con el punto 1 se encuen-
tra también la utilización, dentro de la ficción li-
teraria y bajo el disfraz pastoril, de personajes
pertenecientes al mundo real (21).
- 4.- La importancia del personaje femenino que ocasio-
na tristeza cuando no está presente. En este pun-
to Figueroa parece seguir más de cerca la técnica
narrativa de Montemayor: en su novela se habla con-
tinuamente de Diana que, en cambio, no aparece has-
ta muy cerca del final de la obra.
- 5.- Desde el punto de vista lingüístico, Figueroa uti-
liza asimismo, el adjetivo antepuesto o epíteto
que da un carácter más lírico a la narración.
- 6.- Aunque sea como hecho aislado se dan entre la Ar-
cadia y La Constante Amarilis coincidencias de nom-
bres propios de los pastores (Meliseo, Partenio,
que no copia un nombre de persona sino de uno de
los montes del lugar donde se desarrolla la acción,
y Montano), de las pastoras (Amaranta) y un cambio
ya que el Elpino arcádico lo convierte Figueroa en
Elpina, enamorada de Meliseo.

Figueroa, por otra parte, se aleja del modelo italiano en otras muchas ocasiones de las que puede ser oportuno reseñar algunas de las más significativas:

- 1.- El lugar maravillosamente bucólico de la región de Arcadia en la que el pastor Sincero se refugia abandonando su patria napolitana (que para el autor representa el mundo real al que al final de la obra tiene que incorporarse), se convierte en La Constante Amarilis en un lugar también bello y tranquilo, pero dentro de una geografía realista de las cercanías de Madrid en la que se hacen abundantes alusiones a ríos, montes, monumentos o ciudades que el lector más o menos conoce.
- 2.- Otro de los aspectos que más aleja La Constante Amarilis del molde de la Arcadia y de casi todas las novelas pastoriles españolas de la segunda mitad del siglo XVI, es la forma de tratar la naturaleza. En éste uno de los motivos por los que Ayalles-Arce la considera como una "engañosa apariencia de novela pastoril". Basándose el crítico en la afirmación de Figuerola de que "el arte parecía vencer a la naturaleza" (22), continúa diciendo: "Esta naturaleza ajardinada es la propia del momento en que vive Suárez de Figuerola... Esta supeditación de la naturaleza al arbitrio humano es la que informa la ética seiscentista. De por sí el mundo natural se concibe como algo hermoso pero basto y caótico, en la que el ingenio humano, gobernado por una especial intención ar-

tística, pondrá orden y dará realce" (23). Esto se justifica por el hecho de que el autor español no podía al mismo tiempo ser fiel a dos ideales distintos: cuando recibe el encargo de escribir la obra, la moda del género pastoril ya había pasado y no podía utilizar literariamente a principios del siglo XVII, fórmulas empleadas en el siglo anterior.

3.- En cuanto a la intervención del autor como espectador o narrador de la acción, surge otra diferencia: en la Arcadia, Sincero interviene en primera persona mientras que Damón, más objetivamente, habla en tercera, siguiendo quizás, la técnica ya empleada por Lope de Vega que en su Arcadia también hace hablar a Belardo, que según Ricciardelli, es el nombre bajo el que Lope se esconde (24), en tercera persona.

4.- Tampoco se encuentran en Figueroa formas métricas semejantes a las de Sannazaro que marcaron una línea seguida por la novela pastoril posterior. Me refiero a las rimas esdrújulas en los tercetos y formas complicadas como dos sextinas, que se encuentran en la Diana de Montemayor, pero no tanto entre otros poemas españoles (25).

= = = = =

Hasta aquí todos los ejemplos se han reducido a

la prosa de la novela de Figueroa, pero también en los versos intercalados en ella se encuentran ajenas influencias. Sin mencionar ahora los sonetos en los que se recuerda a Carrillo de Sotomayor, y que serán estudiados en otro lugar, hay una serie de composiciones poéticas que no responden uniformemente a un molde métrico como ocurría con Carrillo, y que desarrollan temas de Sannazaro:

- a) Composiciones dirigidas a la dama cuya ausencia o muerte entristece a la naturaleza: última estrofa de la canción de Ismenio (pág. 23) (26) y romance del mismo (pág. 88); soneto de Cintio (pág. 116) y cuarta estrofa de la canción de Danteo (pág. 199) (27).
- b) Alabanzas a la abundante cabellera rubia de la dama: Canción de Menandro en honor de Amarilis (pág. 136) (28) y de Aurelio a Laura (pág. 161) (29).

B) Figueroa y Tasso a través de Jáuregui.

Al hacer esta confrontación, originariamente ya señalada en el citado artículo de Marie Z. Wellington, nos encontramos con la mayor deuda literaria de Figueroa para con otro escritor. A esto hay que añadir también un hecho insólito estudiado en los últimos tiempos que pone en evidencia la dependencia de La Constante

Amarilis no propiamente con el Aminta tassesco, que se ría lógico, sino con la primera traducción castellana que Don Juan de Jáuregui publicó en Roma en 1607.

Torquato Tasso (1544-1595), dentro de su azarosa vida y de sus desequilibrios mentales, ocupa el primer lugar de los literatos italianos del siglo XVI con dos obras de repercusión europea: el Aminta (1573) y la Gerusalemme liberata (1575). Sus relaciones con España no son tan directas como las que tuvo su padre, el también poeta Bernardo Tasso (1492-1569) que visitó nuestra península como embajador en dos ocasiones y que en 1560 da a la imprenta su mejor obra, el Amadigi, que dentro de la poesía épica, presenta en el ámbito cultural italiano del género la figura del Amadís de Gaula español. Sin embargo, Torquato recuerda la figura de Felipe II y preside, al final de su vida, una especie de tertulia literaria en la que alecciona a un grupo de poetas españoles en la técnica de la poesía heróica (30) Pero si su persona no va a relacionarse de forma directa con España, sus obras tendrán una repercusión insospechada en la mayor parte de los poetas del Siglo de Oro español.

Cuando la "favola boschereccia" de Tasso se representa en la corte de Ferrara, existen en el ambiente literario unos antecedentes que la justifican y aun

que las fuentes de la obra sean numerosas, "el aura de novedad que exhala procede del ennoblecimiento de la materia literaria y del nuevo y personal estilo que su po inspirar al género el autor" (31).

El Aminta tuvo inmediatamente dentro (32) y fue ra (33) de Italia una enorme difusión a pesar de que siempre se vio obligada a ocupar un segundo lugar detrás de la que se consideró la obra maestra de Tasso, La Gerusalemme liberata.

La división de la obra en cinco actos y en escenas la separa de la estructura novelística de la Arcadia (34) para seguir la línea de los dramas teatrales que abundan en la Italia de la segunda mitad del siglo XVI (esta misma técnica la imitará en Il pastor fido Guarini, poeta que escribe también en la corte de Ferrara).

Cuando la Wellington estudió las fuentes italianas en la novela pastoril de Suárez de Figueroa, se dio perfecta cuenta que las de Tasso eran las más abundantes ya que, en ocasiones, incluso modificaban las de los otros poetas italianos que ella estudiaba: "The setting and fundamental pastoral character of the novel also reflect Sannazaro but have been modified by the sophistication of Tasso. The greatest volume of

translated material is from the Aminta, while contacts with Il Pastor Fido are much less frequent, usually brief, and often in a close relationship to Tassian influences" (35). Pero lo que la investigadora no indicó al citar los párrafos imitados por Figueroa, es que las semejanzas que ella señala como de Tasso, lo son mucho más evidentes si se compara La constante Amarilis con la traducción menos conocida de Jáuregui, la edición romana de 1607 (36).

A esta conclusión se puede llegar fácilmente cotejando los tres textos como se ven en un breve párrafo del comienzo de la novela española:

Constante Amarilis: "Amor solo, dixo Damón, es el digno maestro de su ciencia, él solo se interpreta y explica..." (p. 6).

Aminta de Tasso: "Amor, degno maestro
sol tu sei di te stesso
e sol tu sei da te medesmo espresso"; (37)

Aminta castellano: "Tú, Amor, eres el digno
maestro de tu ciencia,
y tú solo a tí mismo
te explicas e interpretas" (38).

Después de esta muestra se ve con bastante claridad que Figueroa no se molestó al imitar la "favola" italiana en traducir los versos originales, de una len

gua que para él no ofrecía demasiadas complicaciones, porque se encontró con el trabajo resuelto al tener en sus manos la traducción hecha dos años antes por el poeta sevillano (39).

¿Cuál es la técnica seguida por Figueroa en su imitación (o mejor, "desconcertante plagio" como la denomina J. Arce) de uno de los modelos poéticos más famosos de la literatura italiana del "Cinquecento"? Como este autor estudia detenidamente el problema no es caso de repetirlo íntegramente, pero sí voy a insistir en algunas de sus conclusiones que son fundamentales, tanto para encuadrar la obra como para esbozar la personalidad humana y literaria de este extraño personaje que se llamó Cristóbal Suárez de Figueroa.

= = = = =

Más tarde que en Francia (1584) e Inglaterra (1591) se tradujo al castellano el Aminta tassesco. En los tres países estas traducciones señalarán el apogeo de la imitación italiana en el desarrollo del género pastoril nacional. En España hemos visto como la influencia sannazariana se vio aumentada con la de Tasso poco después de su publicación en Italia, correspondiendo a don Juan de Jáuregui el honor de ofrecer un mejor conocimiento de la obra italiana a través de sus dos traducciones.

ciones: en 1607 y 1618 respectivamente (40). Es evidente que Figueroa conoce solamente la primera traducción del sevillano cuando en 1609 escribe su Constante Amarilis, y es de ésta de la que se aprovecha al máximo.

A lo largo de este estudio se puede comprobar - fácilmente que el autor de La Constante Amarilis tiene abundantes deudas literarias con muchos colegas, deudas que, por lo conocidas entre los escritores contemporáneos de mediana cultura, frecuentemente no oculta para no caer entre sus garras. Su forma de actuar es curiosa: no puede ser acusado de no confesar que a veces si que técnicas literarias ajenas, pero, salvo en rarísimas excepciones, no señala nunca las fuentes utilizadas ni el nombre de los autores imitados, por lo que el fraude sigue siendo el mismo. Pues bien, pese a ser és ta una costumbre habitual en diversas obras del escritor vallisoletano, en ningún caso puede compararse su actitud con el comportamiento que tiene frente a Jáuregui, al que no sólo no cita como fuente -cosa que tampoco hace con otros escritores- sino que sin mencionar para nada todo lo que le debe, llega a copiarle literalmente sin demostrar ningún escrúpulo.

Como hemos visto en el apartado anterior con la Arcadia, Figueroa siguió siempre una técnica: lo que en el original estaba en prosa, lo traslada como prosa

mientras que en las imitaciones poéticas, mucho más esporádicas, mantiene el verso aunque no el número de sílabas ni la estrofa. Sin embargo, encontrándose con el Aminta como una obra totalmente en verso, las escenas que traslada a su Amarilis no se repiten dentro de las partes metrificadas, que son 71 en total, sino SIEMPRE dentro de la prosa esparcida a lo largo de los cuatro Discursos que componen la novela.

Veámos ahora la sutileza y el ingenio que Figueroa demuestra en su imitación, porque siguiendo aparentemente a Tasso, modelo extranjero de muchos poetas españoles de los siglos XVI y XVII, lo que hace es plagiar o seguir, al pié de la letra el trabajo ya realizado por un compatriota, fenómeno mucho más grave y desconcertante:

- 1.- Lo primero que llama poderosamente la atención y que da "un carácter de novedad, de "originalidad" si se quiere, a tan desconcertante plagio" es que Figueroa intencionadamente prosifica los versos del Aminta castellano que le interesaba aprovechar en su precipitada novela pastoril. Si la prosificación hubiera sido espontánea, es decir, si su imitación hubiera derivado de un recuerdo lejano por la lectura de la traducción de Jáuregui, en la Amarilis, intuitivamente, se recordaría o se conservaría el

ritmo de los versos utilizados por el poeta sevillano. Sin embargo, en ningún momento Figueroa se deja llevar por el ritmo fácil y pegadizo del endecasílabo o heptasílabo y conscientemente consigue que una oración metrificada se convierta en una perfecta frase en prosa.

Aunque este cambio también requiere cierta técnica, no hay que pensar que a Figueroa le resulte excesivamente difícil ya que la mayoría de las veces lo consigue cambiando simplemente el orden de las palabras (41) y aumentando, suprimiendo o invirtiendo los adjetivos primitivos, que solían ser bastante fieles al original tassiano. En los ejemplos que pondré a continuación señalaré en primer lugar, se parados con barras verticales, los versos de Játregui, naturalmente los de 1607, y después el texto modificado del vallisoletano (42):

- J.: "y tú solo a tí mismo/te explicas e interpre
tas" (v. 1135-36)

F.: "él solo se interpreta y explica"

.....

- J.: "derribaba a Marte la sangrienta espada/de la valiente mano, y a Neptuno,/que la tierra sa
cude el gran tridente,/y los rayos a Júpiter supremo (v. 7-10).

F.: "...derribaba a Marte de la valiente mano la espada sangrienta, a Neptuno el gran tridente, con que sacudía la tierra, y a Júpiter los ardientes rayos" (p. 25) (43).

.....

- J.: "Acuérdome que sólo era mi gusto/(¡qué simple gusto!) componer las redes,/armar con liga la una y otra mata,/dar nuevos filos en la piedra al dardo,/y acechar de las fieras en el bosque/la planta y cuevas;.../ (v. 158-163).

F.: "Acuérdome que solamente era mi gusto, y qué gusto tan simple, componer las redes, armar con ligas las matas, dar nuevos filos al dardo, y acechar en el bosque las cuevas y plantas de las fieras". (p. 62-63) (44).

.....

- J.: "...y dije/alegre suspirando:/Toma allá, Cintia, (45), tu bocina y arco/que desde aquí renuncio/tu aljaba, flechas, ejercicio y vida/. (v. 184-187).

F.: "... y dixen alegre: Cintia, desde aquí renuncio bocina, arco, aljaba, fechas, ejercicio y vida". (p. 63).

.....

2.- Figueroa utiliza indistintamente en su versión prosificada dos técnicas distintas: o bien traslada una tirada de versos seguidos muy extensa, o bien forma un período completo con citas sacadas de lugares diversos mezclando elementos muy distantes entre sí, demostrando que tenía muy presente el texto de Jáuregui. Se dice en el Discurso I de la Amarilis:

F.: "...y disfrazado entre la muchedumbre de zagales, asiste donde se juntan para pasar en fiestas los días más solemnes, y fingiendo ser uno de su escuadra, hace peligrosos golpes. Oyese en aquellas selvas hablar de amor con novedad, su fuerza inspira sentido noble y puro en los pechos pastoriles, y pone en sus lenguas sonido dulce y delicado, igualando la desigualdad de los sujetos, y haciendo con gloria y milagro suyo semejantes a las liras más doctas las zampoñas más rústicas. No olvida las antiguas costumbres de sembrar llamas invisibles, y de abrir profundas heridas con el dardo de temple divino..." (p. 25).

texto que sigue los siguientes versos de Jáuregui:

- "y disfrazarme así..." (v. 15).
- "envuelto con la turba de pastores/que todos festejantes, coronados,/aquí se juntan ya, donde los días/solenes pasan en solaz y fiesta,/fingiré ser uno de su escuadra./En este puesto, en este haré mi golpe,/ (v. 76-81).

- "Hoy estas selvas en manera nueva/se oirán hablar de amor..." (v. 83-84)
- "Inspiraré sentido noble y puro/a los rústicos pechos, en sus lenguas/pondré sonido dulce y delicado/" (v.87-89).
- "y la desigualdad de los sujetos/como me place igualó; ésta es la suma/gloria que alcanzo, el gran milagro mío:/que suelo hacer las rústicas zampoñas/a la lira más docta semejantes" (v. 93-97)
- "y toda espira llamas invisibles;/también aqueste dardo aunque no tiene/la punta de oro, es de divino temple,/ y doquiera que pica, amor imprime. (v. 53-56).

3.- A este punto de la comparación cabría pensar que en una imitación tan "literal", el autor de La Constante Amarilis se fijase en las escenas menos conocidas del Aminta para que su dependencia pasase más desapercibida. En cambio, curiosamente, ocurre el fenómeno contrario: como si no le importase declarar su hurto literario, se aprovecha de los pasajes más claros, famosos y frecuentados del poema italiano ya traducido y los traslada a su novela con pequeñísimas variantes. J. Arce, en su artículo, señala en apéndice los fragmentos que pueden ser objeto de una confrontación textual, fragmentos que siguen cuatro actos de los cinco

que forman el Aminta: gran parte del prólogo de Amor, casi todo el 1er. acto, muchos versos del 2º, la primera escena del 3º y versos aislados del último acto jaureguiano. Ya hemos visto antes cómo a veces Figuerroa disgrega episodios completos diseminándolos a lo largo de su obra como si tratase de disimular la fuente, pero la mayoría de las veces no se plantea, ni siquiera, ese problema y traslada íntegramente escenas completas. Quizás sean dos los ejemplos más significativos: más de 140 versos en una ocasión y más de 70 endecasílabos en otra (46).

4.- Podrían señalarse todavía algunas apreciaciones menos espectaculares y de menor importancia desde un punto de vista general pero que son interesantes para el estudio de la actitud del imitador en algunos aspectos estilísticos, lingüísticos y casi "morales", (si así podemos llamarlos) que aclaran la posición poética y personal de nuestro Suárez de Figueroa frente a su época. Los ejemplos los señalaré por separado:

a) El vallisoletano suele modernizar algunas palabras que aparecían en la traducción de Jáuregui, texto que siempre irá al principio de las citas:

"huiré.../el librel de la liebre..." (v. 147-48)
se convierte en:

"huiré...el lebrele de la liebre". (Disc. I, p. 62)

Otros casos son: "mesmo" (v. 645) por "mismo" (p. 238); "tornarán" por "volverán"; "agora" por "ahora"; etc...

- b) En ocasiones, Figueroa trata de embellecer la palabra empleada por el sevillano: así en vez del simple "rojo" (v. 545) utiliza "púrpura"; en vez de "cerco" emplea "círculo" aunque, a veces, también dice "cerco" (p. 145), etc...
- c) Otras veces, arbitrariamente, cuando un vocablo le parece demasiado culto o elevado, lo sustituye por un sinónimo más sencillo y popular: frente al cultismo "incógnico afecto" (v. 456) utiliza "un no conocido afecto" (p. 143); y usa la forma "dulzura mezclada de un secreto veneno" (p. 145) por "...la gran dulzura, mista/de un secreto veneno..." (v. 531-32); etc...
- d) Como se ha visto con la Arcadia, en La Constante Amarilis se emplean algunos nombres que ya aparecían en el Aminta tassiano: entre los masculinos solamente Montano, (que curiosamente aparece en la Arcadia en el Aminta y en El pastor fido), y entre los femeninos Silvia, pasa de ser personaje central en el Aminta, a secundario en la novela figueroniana, y Elpina, que en la Arcadia y Aminta era nombre mascu

lino (Elpino).

e) Uno de los puntos que más me interesaron de la comparación entre el texto de Jáuregui y el de la Constante Amarilis es la versión moralizante que Figueroa da a algunos adjetivos o situaciones amorosas que espontáneamente eran traducidos por el sevillano siguiendo el texto de Tasso. El espíritu contrarreformista de Suárez de Figueroa se confirma efectivamente "por la serie de modificaciones verbales o incrementos explicativos en los pasajes copiados que tienen un objeto moralizador, haciendo "honesto".

o "lícito" lo que en Tasso-Jáuregui era exaltación sensual natural y huyendo de lo "lascivo" o de meras referencias a la sexualidad" (47).

Son abundantes los ejemplos de este tipo, algunos de los cuales ya han sido señalados, y en los que subrayo por mi cuenta la forma "dulcificada" de Figueroa:

- J.: "Querrás.../sin los placeres de la hermosa Venus/pasar tus verdes y floridos años?" (v. 101-103)

F.: "En fin,... ¿querrás pasar lo más precioso de tu edad sin lícitos placeres?" (p. 61)

- J.: "Desabridos placeres/por cierto, y vida en toda "

desabrida" (v. 20-21).

F.: "¡Cuán desabridos entretenimientos son los tu
yos; cuán desabrida tu vida en todo!" (p. 61)

- J.: "Todo el tiempo se pierde/que en amar no se gas
ta" (v. 134-135)

F.: "perdiese todo el tiempo, que no se gasta en
honesto amor" (p. 61-62).

- J.: "... y si alguna vez/era mirada de lascivo aman
te,/volvía la vista rústica y salvaje/al suelo,
con vergüenza desdeñosa" (v. 163-166).

F.: "Si alguna vez era mirada de amante enterneci-
do, volvía la vista llena de rustiquez, al sue
lo con desdeñosa vergüenza" (p. 63).

- J.: "...¿y no adviertes/cómo todas las cosas/que
en este tiempo están enamoradas/ de un amor a-
gradable y provechoso?" (v. 249-252).

F.: "¿No adviertes cómo en este tiempo están enamo
radas todas las cosas de un amor agradable, lí
cito y provechoso". (p. 64).

- J.: "allá donde los hornos de Aqueronte/... son cas
tigadas merecidamente/las mujeres ingratas y re
beldes" (v. 309 y 313-314)

F.: "... donde los hornos de Acheronte... se hallan
castigadas las mujeres, que ingratas y rebeldes

des causaron con su belleza desasosiegos en el mundo" (p. 66).

- J.: "... son indicios/de mi viril y poderoso esfuerzo" (v. 714-715).

F.: "y en fin,... son indicios de mi esfuerzo" (p. 193).

- J.: "Tú, Honor, fuiste el primero que negaste/la fuente de deleites tan copiosa/, y a la sed amorosa la escondiste;/tú a los hermosos ojos enseñaste/a encubrir en sí mismos temerosa/la viva luz que en su belleza asiste; /tú en redes recogiste/las hebras de oro que trataba el viento;/ y tú pusiste el ademán esquivo/al proceder lascivo,/freno a la lengua y arte al movimiento (v. 641-651).

F.: "La malicia fue quien primero negó el río de deleites lícitos tan caudaloso, escondiéndole a la sed amorosa. La malicia enseñó que los ojos encubriesen en sí mismos su resplandor y pura luz temerosa de su belleza. La malicia recogió en redes las hebras de oro que trataban el viento. La malicia puso el esquivo ademán contra el proceder libre y, en fin, la malicia enfrenó la lengua y dio arte y compostura al movimiento" (p. 238) (48).

Es curioso que un plagio de esta índole pasase desapercibido entre los críticos que estudiaron las fuentes de La constante Amarilis ya que, como hemos visto, en el trabajo de la Wellington no se menciona para nada la relación existente entre la novela pastoril de Figueroa y la traducción de Jáuregui. Aunque en la monografía de Avalor Arce (49) tampoco se mencione este hecho, hay que reconocer que no era esa la misión del estudioso quien en el capítulo dedicado a Suárez de Figueroa, cita el artículo de la investigadora norteamericana y remite a él para el problema de las fuentes italianas.

Lo que sí me ha parecido curioso mencionar, por estar relacionado indirectamente con el punto que estoy tratando, es el estudio que Avalor Arce dedica a otra novela pastoril cuyo autor es Jerónimo de Tejeda (50). Era éste "un castellano redicado en París" que, confesando hacer una continuación de Los siete libros de la Diana de Jorge de Montemayor, "plagia con un descarado asombroso" la Diana de Gil Polo "despojándolo a manos llenas de prosa y verso" (51). Avalor Arce lanza, naturalmente, críticas durísimas contra el plagiario y, tras analizar los trozos "saqueados" del no mencionado Gil Polo, da fin a su juicio: "Es un plagio increíble y quizás único en los anales literarios hispánicos, en que Tejeda copia pasajes enteros de Gil Polo y se apropia casi todos sus versos" (52).

Después de haber estudiado el Aminta jaureguiano y La constante Amarilis, sabemos perfectamente que el caso de Tejeda no es "el único en los anales literarios hispánicos"; existía dentro del mismo género pastoril otro plagio parecido, si no en la forma del plagio en sí, por lo menos en la intención no confesada de sus respectivos autores. Ante la opinión favorable que la obra de Figueroa le merece a Ayalle Arce (53), cabe preguntarse si este juicio hubiera sido el mismo de haber tan sólo imaginado el plagio que la Amarilis escondía o si, por el contrario, la actitud del crítico hubiese sido semejante a la empleada con Jerónimo de Tejeda al que llama "pseudonovelistas".

C) "La constante Amarilis" y el "Pastor fido"

Dentro del estudio de la Wellington de las fuentes italianas en la novela pastoril de Figueroa, la obra de Guarini ocupa el tercer lugar—después de Sannazaro y Tasso—no sólo cronológicamente porque es la última de las tres obras, sino también desde el punto de vista imitativo. En efecto, las citas derivadas de Il pastor fido son menos numerosas que las de la Arcadia y el Aminta y también más difíciles de localizar por la estructura de la obra original italiana. Al mismo tiem

po no son demasiado significativas ya que las semejanzas, salvo en uno o dos casos, se centran en características de tipo general y no afectan a aspectos centrales de la obra.

No me limité en este caso a cotejar el texto original italiano (54) con la Amarilis, como hace la investigadora norteamericana, sino que traté de comparar si multáneamente estos dos textos con las traducciones castellanas de la obra de Guarini para ver si Figueroa seguía directamente el texto italiano o se basaba en las versiones que él mismo había hecho de Il pastor fido (55). Sin embargo, a pesar del esfuerzo, el cotejo demostró que el español no pretendió incorporar en su imitación algunos de los elementos introducidos en sus dos traducciones (56).

Los principales puntos de contacto se encontrarán en el Discurso primero, tercero y cuarto y serán señalados según su orden de aparición en la novela pastoril.

1.- En el Discurso I Damón trata de convencer a Menandro de los males e infortunios que causa el amor por culpa de las mujeres y su persuasión se basa en las palabras del Sátiro de Guarini:

a) dice Damón:

"... no te ofusque la vista el resplandor de her

mossos ojos; no te enlazen doradas hebras..."

(p. 28).

y aunque los ojos y el cabello rubio sea una tópicos poético frecuente, en Guarini dice el Sátiro:

"non altrimenti Amor, che se tu'l miri/in duo
begli occhi in una treccia bionda (Acto I, esc.
5ª) (57).

b) Un poco más adelante Damón sigue atacando al Amor:

"...¡O amor, llama terrible, yelo abrasador de
tiernas plantas..." (58).

para dirigir su ira contra las mujeres que son la
causa de que el amor dañe a los hombres:

"... Mas, o mujeres, ruina de varonil valor, po
lilla de su virtud y fama..." (p. 28).

De igual manera el Sátiro censuraba al Amor y compa
raba sus efectos:

"... come il gielo a le piante, ai fior l'arsu
ra"... "e chi foco chiamollo, intese molto/la
sua natura perfida e malvagia..."

para después seguir acusando a las mujeres:

"O feminil perfidia, a te si rechi/la cagion
pur d'ogni amorosa infamia;/date sola deriva,
e non da lui" (Acto I, esc. 5ª)

c) El misogenismo de Figueroa es menos directo que el
de Guarini pero, en líneas generales, le sigue:

"... fingidos son vuestros semblantes, vanos

vuestros intentos y vuestra honestidad casi no verdadera..." (p. 28)

cuando el Sático decía:

"Qual cosa hai tu, che non sia tutta finta?
S'apri la bocca, menti; se sospiri/son menti-
ti sospiri; se muovi gli occhi,/è simulato il
guardo; in somma ogni atto,/ogni sembiante, è
ciò che in te si vede,/e ciò che non si vede,
o parli o pensi/... tutto è menzogna: e ques-
to ancora è poco" (Acto I, esc. 5ª)

Y frente a éstos pocos versos de Guarini:

"Ingannar più, chi più si fida; e meno/amar
chi più n'è degno;.../,"

Figueroa aumenta el juego de antítesis en sus con-
sejos:

"... no derrames lágrimas, no formes suspiros;
desecha ruegos, no publiques quexas, usa de
acciones ásperas, que la muger con el humilde
es altiva, y con el soberbio humilde; con ri-
gores adquirirás sus dulzuras, con desvíos a-
blandarás sus durezas y con desdenes facilita-
rás los suyos, supuesto casi siempre se acerca
a quien de ella se aleja y huye de quien la si-
gue..." (p. 28) (59).

- 2.- Este es quizás el primer ejemplo que sigue de for-
ma más evidente el texto italiano de Guarini. Ya avan-
zado el Discurso II, le corresponde al anciano y sa-

bio pastor Clarisio criticar la falsa y apresurada vida de la corte frente a la tranquilidad que gozan todos en la privilegiada mansión de Menandro:

"... y aunque mudé pensamientos, costumbre y color de pelo, no mudé fortuna. En fin, entendi mi desvarío y suspirando por la pasada libertad, tras tanto padecer, dexando la corte y su grandeza llena de miseria, me retiré al amparo de esta quietud..." (p. 212)

En el Pastor fido es también otro anciano, Carino, el que se encarga de hablar de un tema semejante con su amigo Uranio:

"...Per cangiar loco,/stato, vita, pensier, costumi, e pelo/ mai non cangiai fortuna. Al fin conobbi/e sospirai la libertà primiera (60)/E dopo tanti strazi Argo lasciando,/e le grandezze di miseria piene,/tornai di Pisa ai riposati alberghi;" (Acto V, esc. 1ª)

3.- El último discurso de La constante Amarilis, el IV, comienza con unas palabras de Clorinda sobre la maravillosa Edad de Oro que gozó en su juventud ya lejana. El tema es un tópico de la poesía pastoril en el que ya se había detenido Tasso en su Aminta en el Coro de pastores del final del Acto I y que Figueroa imita casi al pie de la letra siguiendo la versificación de Jáuregui. Pero entre los abundantes párrafos saca

dos del poeta napolitano, el autor de la Amarilis prqsifica también unos pocos versos del Pastor fido concretamente los seis con los que comienza el Coro del Acto IV: "O bella età de l'oro,/"

"O bella età de l'oro,/quand'era cibo il latte/
del pargoletto mondo, e culla il bosco;/ e i
cari parti loro/godean le gregge intatte,/nè
temea'l mondo ancor ferro nè tosco."

que en Figueroa se convierte en el siguiente fragmen
to:

"En el Siglo de Oro... Era niño el mundo y es-
taba todo vestido de bondad. Gozaban los gana
dos con seguridad sus pastos queridos. Aún no
eran conocidos el veneno y el hierro por crue-
les ministros de muerte (págs. 236-237).

Estas palabras que Figueroa dedica al Siglo de Oro mo
tivaron la comparación entre el escritor vallisoleta
no y Cervantes. Avalor Arce en el capítulo que dentro
de Los italianizantes dedica a Figueroa, estudia la
posibilidad de que en La constante Amarilis se utili
ce la "técnica narrativa" empleada por Cervantes en
El Quijote, donde encuentra, además, algún parecido
de tipo temático: "Se trata del Discurso sobre el Si
glo de Oro que se hace en La constante Amarilis, con
reminiscencias del famosísimo de Don Quijote ante los
cabreros" (61). Sin embargo, el mismo crítico insinúa:
"ambos autores trabajaban desde dentro de un marco de

lugares comunes"; pero no tan "multiseculares" como afirma Avalor Arce ya que la fuente común de ambos hay que buscarla precisamente en el Aminta (62), el italiano de Tasso en Cervantes y la traducción de Ján regui en nuestro Figueroa.

4.- El último ejemplo que la Wellington señala es el menos significativo de todos los que hemos visto. Se centra en la identidad de dos situaciones del final de ambas obras: el reconocimiento de la constancia de los dos amantes masculinos y el ejemplo didáctico que se desprende de las historias de amor. Al final de La constante Amarilis se celebró el matrimonio de la pareja protagonista y, al igual que en el Pastor fido, los contrayentes están rodeados por un grupo de amigos que ensalzan sus virtudes. En el poema italiano es la abandonada Corisca la que dice a los nuevos esposos:

"Tu godi il più leale/pastor, che viva; e tu, Mirtillo, godi/la più pudica ninfa/di quante n'abbia, o mai n'avesse il mondo/... di fede a l'uno, e d'onestade a l'altra" (Acto V, esc. 9).

En la novela española la amada y deseada Amarilis, nombre sacado directamente de Guarini, se entrega a Menandro después de las fiestas de la boda:

"A esto, la hermosa Amarilis con modestas razo

nes y rostro agradecido, mostraba bien, con
 quanta voluntad y gusto entregaba la posesión
 de sus partes a quien por fe tan constante y
 tan largo sufrimiento la tenía tan merecidas"
 (p. 291-292).

Es este sufrimiento soportado por las dos parejas ena-
 moradas lo que debe servir de lección y ejemplo para
 los amantes posteriores; el Coro de Pastores de Guari-
 ni dice:

"Quinci imparate voi,/o ciechi e troppo teneri
 mortali,/i sinceri dilette e i veri mali/".
 (Acto V, coro final).

Mientras que Suárez de Figueroa concluye su novela de
 manera semejante:

"Quieran los cielos pues, que jamás... padez-
 can olvido los calificados accidentes de estos
 males; antes para gloria y perpetuo renombre
 de los amantes viva siempre en las almas de to-
 das las gentes tan agradable historia" (p. 292)

D) Otros recuerdos menores.

Y para terminar con estas influencias italianas
 que hemos venido rastreando en la novela pastoril de Fi-
 gueroa, sólo resta señalar el influjo de Castiglione

que Fucilla cree encontrar en uno de los sonetos inclu
dos en La constante Amarilis. Se trata del que Meliseo
dedica a su amada Elpina y dice así:

- "Si el fuerte alcázar, los soberbios muros
Que Troya tuvo un tiempo levantados,
Yacen del tiempo en tierra derribados,
Y sus lucientes mármoles oscuros:
- Si están los jaspes y los bronce duros
En la injuria del tiempo sepultados:
Si los diamantes firmes y estimados
Del tiempo en ningún tiempo están seguros:
- Podrá el tiempo, castigo de arrogantes,
También, o Elpina, que rigores viertes,
Dará tu yelo ardor, a mi fe palma.
- Mas, hai, que no podrá, que los diamantes
Bronces y jaspes son, quando más fuertes,
Piedras al fin, mas tu dureza es alma" (63)

Pues bien, a pesar de que la conclusión del sone
to "difiere de la multitud de otras versiones", el mis
mo Fucilla considera que el tema de los Superbi colli...
también se encuentra en Figüeroa y añade: "el verso oc
tavo sugiere un posible contacto con la atribución de
Castiglione: "del tiempo en ningún tiempo están segu-
ras..." = "Così se in algun tempo al tempo guerra" (64)

2.- LA ESPAÑA DEFENDIDA.

A pesar de no haber escrito muchas obras, Figueroa tocó los más variados géneros literarios y, por tanto, no podía faltar dentro de su producción un poema épico de los que estaban tan en boga desde el siglo XVI y que cantaban a los grandes héroes nacionales y sus hazañas.

Muy pocos años después de ~~la~~ publicación en Italia ^{de la Gerusalemme} la primera edición completa con los veinte cantos definitivos es de Parma 1581 (65)- aparece la primera versión castellana de Juan Sedefio en 1587 y, casi inmediatamente, otra nueva versión con el título de Gofredo famoso del canario Bartolomé Cairasco. Aunque a mediados del siglo XVII, en 1649, vuelve a traducirla Antonio Sarmiento de Mendoza, Figueroa no pudo tener conocimiento nada más que de las dos primeras o, incluso sólo de la de Sedefio si tenemos en cuenta que la versión de Cairasco permaneció inédita hasta 1967. Pero que el vallisoletano conoció al menos alguna de ellas se demuestra por el juicio negativo que añade en el capítulo de los Traductores inserto en su traducción de la Plaza universal. Después de hablar de los requisitos que "sería menester heredasse el traductor", añade:

"Assí por este descuido (no se si diga incapacidad) sacaron a luz traducciones tan floxas por una parte, y por otra tan duras, que es impossible dexarlas de poner debaxo los pies, con particular menoscabo de sus dueños. Testigos desta verdad pueden ser los desfigurados Ariosto, Tasso y Virgilio, que con ser dechados de erudición y elegancia, y por esso tan queridos de todos, los desconocemos y abominamos por la mala interpretación que se hizo dellos" (66). Y la crítica a las pésimas traducciones que circulaban por España vuelve a introducir las en dos ocasiones más: veladamente en El Pasajero (67) y de forma explícita y clara en el Pusilipo (68).

Rápidamente, pues, los poetas épicos españoles sustituyen "la desbordada fantasía de Ariosto" por la capacidad literaria de Tasso y así se puede decir que "ya desde los dos últimos decenios del siglo XVI, pero sobre todo a lo largo del XVII, la sustitución como modelo épico de Ariosto por Tasso va siendo paulatina hasta acabar con la primera; o, lo que es lo mismo: al tipo de poema novelesco o fantástico se va superponiendo el poema épico cristiano e histórico que responde plenamente a las aspiraciones del lector español de la época" (69).

Suárez de Figueroa es uno más dentro de la co-

rriente de su época y así en la España defendida siente una confesada admiración por Tasso, como se verá en el capítulo dedicado al estudio de su único poema épico. En su obra tampoco queda olvidada la presencia de Ariosto desde el momento que elige a Bernardo del Carpio como figura central del poema y que simboliza, al mismo tiempo, la figura del anti-Roldán.

A continuación se analizará el alcance de cada una de las dos imitaciones fundamentales que pueden rastrearse por la España defendida: la de Tasso y la de Ariosto.

A) Figuerola y Tasso: la "Gerusalemme"

Reconociendo en Figuerola a un escritor que no duda en ocultar, mientras puede, las fuentes que utiliza en sus obras, no debería considerarse un demérito la humilde confesión que inserta en el Prólogo de la primera edición de su poema épico (70). Bien es verdad, como demuestra Crawford (71), que haciendo un cotejo minucioso entre ambas obras la dependencia de Figuerola es mucho mayor de lo que confiesa pero tampoco es del todo justo el juicio altamente negativo de Menéndez Pelayo (72) que, siempre que puede lanza brutales ataques con

tra el vallisoletano.

a) Situaciones semejantes.

Aunque es muy difícil poder tener la seguridad de hacer un paralelismo completo, pondré a continuación los temas o las situaciones que Figueroa parece haber tenido presente cuando redactó por primera vez su España defendida. Si bien en la posterior redacción del poema, Figueroa introduce nuevas octavas, ninguna de ellas cambia las líneas generales de la acción y por ello la comparación se hará siguiendo la edición madrileña de 1612 (73).

- Libro I: - Siguiendo la tradición de todos los poemas épicos Figueroa comienza con la invocación a las musas (fol. 1 r.) como en Gerus. (I, oct. 2-3), para continuar con una octava encomiástica a don Juan Andrés Hurtado de Mendoza (fol. 9 v.) (74) de la misma forma que Tasso elogiaba a Alfonso II, duque de Ferrara (I, oct. 4).
- Se presentan ante Alfonso el Casto (Goffredo), dos significativos personajes: Turpín (Alete) y Orlando (Argante) (fol. 10 r.)
 - Actitud humilde de Turpín (fol. 10 r.) como la de Alete (G., II, 61) frente al altivo gesto de Orlando como Argante (G., II, 60).

Turpín recuerda al rey leonés la promesa hecha a Carlomagno (fol. 10 v.) y le aconseja que no se fie de los moros; como Alete que previene a Goffredo de no fiarse de los griegos (G. II, 62-79).

- Alfonso y Goffredo, apoyados por los suyos, dicen que no están dispuestos a ceder ni con amenazas (fol. 15 r. y G., II, 80), y el tono que emplean para su respuesta, aunque categórico, es gentil y educado (G., II, 81-87).

- En cambio, ante la negativa de Alfonso, Orlando lanza un terrible desafío similar al de Argante ante Goffredo (G., II, 88-90):

Libro II: - En este libro es mucho más débil el recuerdo de Tasso; sin embargo, la llegada del inglés Ricardo a las costas de Galicia, la descripción del casi arcádico lugar, después de la terrible tempestad en la que se vieron envueltas sus naves, y el encuentro con el pastor Damón, que encarca al propio autor (fols. 33-39 v.), recuerdan lejanamente la estancia de Erminia entre un grupo de pastores y su conversación con un anciano pastor (G., VII, 8-13).

Libro III: - Concilio de demonios presidido por Plutón (fol. 40 v. y ss.) que es casi una traducción literal de la Gerusalemme (IV, 1-18).

- La visión alegórica de la Castidad, que se le aparece en sueños al rey Alfonso augurándole la victoria por ser amigo del cielo (fol. 47v.-48), hace una exaltación de toda la dinastía real castellana hasta Felipe IV (fols, 47 v.-56); de igual manera en la Gerusalemme Pedro el Ermitaño (Pietro l'Eremita) profetiza a Rinaldo grandes cosas para la Casa d'Este (final del canto X).

Libro IV: -En campo francés Carlomagno pasa revista a sus tropas (fol. 57 y ss.) recordando lo que Goffredo había hecho (G. I, 34 y ss.); después de mencionar a muchos héroes que aparecían en el Orlando furioso termina el libro IV (fol. 73 v.) estando ya preparadas las tropas francesas para luchar contra León.

Libro V: - Alecto, la más cruel de las tres furias infernales, se presenta en sueños a Marsilio, rey de los moros (fol. 74 v.) y le aconseja que, por esta ocasión, se alíe con los cristianos para luchar contra los franceses. De igual manera Aletto se presenta a Solimán para que ataque a los cristianos (G, IX, 8-ss.).

- Al final del libro, en un libro mágico que el mago Malgesi descifra a Carlomagno, se habla de América (fol. 89 v.) recordando, además del Orlando

furioso, la alusión a Colón y a su descubrimiento (G., XV, 30-32).

Libro VI: - Bernardo, antes de alistarse en su ejército, pide permiso y se despide de su novia Elvira (fol. 102 r.). La escena de amor que se desarrolla entre ambos, recuerda el amor de Erminia por Tancredi (G., final del c. VI).

Libro VII: -No parece encontrarse ninguna reminiscencia ni de la Gerusalemme ni del Orlando ariostesco.

Libro VIII: -Al pasar revista Alfonso a sus tropas, los primeros que desfilan son los árabes con un sobrino del rey Marsilio al frente (fol. 127 v.). De igual manera se describe el ejército egipcio (G., XVII, desde el comienzo).

- En el primer enfrentamiento cuerpo a cuerpo entre franceses y asturianos, Ricardo mata a Beltrán (fol. 144 v.) como Argante a Dudone (G., III, 45-50).

Libro IX: -Tristeza en campo francés por la muerte de Beltrán (fol. 145 r.) a quien se le rinden grandes honores en un funeral (fol. 147 v. y ss.) como a Dudone (G., III, 67)

- Rugero quiere vengar a Beltrán y desafía a Ricardo

do (fol. 149 r.) pero la hermana de Rugero, Marfisa, al amanecer desafia ella a Ricardo (fol. 151 v.) hasta que al caerle el yelmo y ondear su cabellera rubia, para el combate y Ricardo se enmora de ella (fol. 153 r.). Recuerdo evidente, aunque con desenlace distinto, del combate entre Tancredi y Clorinda (G., III, 20 y ss.).

- En el campamento moro, Marsilio llama a su sobrina Zayra para que engañe con su belleza a los caballeros franceses (fol. 157 r.) y aunque ella no está del todo de acuerdo, accede a la orden de su tío como cuando el mago musulmán Idraote convence a la bella Armida para que engañe a los francos, ésta acepta encantada (G. IV, 85 y ss.).

Libro X: - La llegada de Zayra al campo francés, al amanecer (fol. 162r.), traduce casi literalmente la entrada de Armida en las mismas circunstancias (G., IV, 27 y ss.).

- Carloto, el primer caballero que se cruza con Zayra, se enamora inmediatamente de ella y la conduce en presencia de Carlomagno (fol. 162 v.); de igual manera Eustazio acompaña a Armida frente a Goffredo (G. IV, 33 y ss.).
- Ante Carlomagno, Zayra cuenta su mentira (fol. 163 v.) y pide la ayuda de cien caballeros (fol. 165 r.) mientras el emperador promete ayudarla

„

cuando venza a los asturianos (fol. 167 r.). También Goffredo cree el embuste que le cuenta Armida (G., IV, 39 y ss.) y le promete su ayuda cuando tome Jerusalén (G., IV, 73 y ss.).

- Menor semejanza se da con la aparición en sueños de Beltrán a Carlomagno y su pronóstico de la batalla final (fol. 176 v.-179v.), que recuerda lejanamente el encuentro en sueños de Ugone y Goffredo (G., XIV, 3 y ss.).

Libro XI: - La descripción del intensísimo calor que sufren hombres y animales en campo francés (fol. 180 r.-181 v.) traduce casi literalmente el agotamiento sufrido por los cruzados a causa de la sequía (G., XIII, 52-63).

- Ante las quejas de Zayra de no haber recibido todavía ninguna ayuda por parte de los caballeros franceses, Dudón, enamorado de ella, discute con Reynaldos (fol. 183 v.), recordando la discusión entablada entre Eustazio y Rinaldo por Armida (G. V, 1 y ss.).

Libro XII: - Ante las nuevas lamentaciones de Zayra algunos caballeros franceses piden a Carlomagno que no dilate por más tiempo su ayuda y, por sorteo, son elegidos cincuenta (fol. 196), como en el poema italiano Armida consigue que salgan del campamen

to francés para seguir a Armida y a los diez elegidos (G., V, 67 y ss.).

- Cuando Elvira, vestida de guerrero, decide salir en busca de su novio Bernardo del que no tiene noticias (fol. 207 r.), recuerda a Erminia buscando a Tancredi (G., VI, 79-94).

Libro XIII: - La batalla decisiva se acerca y la arenga de Bernardo a los asturianos (fol. 213 r.) recuerda las palabras de Goffredo a sus hombres (G., XX, 11-19).

- Las palabras cruzadas entre Bernardo y Ricardo (fol. 213 r.) son semejantes a las que Goffredo dice a Rinaldo (G., XX, primeras octavas).
- La descripción minuciosa de los primeros enfrentamientos entre asturianos y franceses tiene paralelo con una serie de octavas del canto XX de la Gerusalemme (75):

- <u>Esp. defend.:</u>	oct. 15	con <u>Gerus.</u>	XX, 21
"	" 23	" "	XX, 5
"	" 24	" "	XX, 28-29
"	" 26	" "	XX, 29
"	" 29	" "	XX, 32
"	" 30	" "	XX, 33
"	" 58	" "	XX, 52
"	" 59	" "	XX, 51
"	" 91	" "	XX, 57

- Libro XIV: - En la huida de los franceses, Marfisa sigue queriendo vengar la muerte de Beltrán en el puesto de su hermano Rugero, y quiere luchar con Riccardo (fol. 232 r.), pero éste la convence de su amor y ella cede (fol. 234 r.). Este episodio recuerda al de Tancredi que trata de defenderse de Clrinda (G., III, 26 ss.) aunque ésta es herida por unos caballeros musulmanes que la atacan a traición.
- El duelo final entre Bernardo y Orlando (fols. 237 v.-242 v.) con la muerte de éste, es copia casi literal, según había adelantado en el prólogo el propio Figueroa, del duro combate entre Tancredi y Argante con la muerte, a su vez, de este último caballero (G., XIX, 1 y ss.).
 - Después del durísimo enfrentamiento Elvira encuentra desvanecido en el campo de batalla a su novio Bernardo y le cura las heridas (fols. 243 r.-245r.) como cuando Tancredi fue curado por Erminia (G., XIX, 104 y ss.)

b) Algunos ejemplos de paralelismo.

A la vista del esquema anterior cabe pensar que "lo curioso de la actitud del intérprete es que se cen-

tra fundamentalmente en los aspectos que pudiéramos llamar teatrales, es decir, en el encuentro de personajes sus actitudes y sus gestos, sus reacciones" (76).

Pondré a continuación algunos ejemplos significativos, completando los que se citan en el capítulo de Teoría literaria sobre la imitación, según su orden de aparición en la España defendida. (77):

- F.: "Hizo en entrando humilde reverencia
Turpín al Rey; mas la persona osada
del par Orlando armada de entereza
inclinó casi nada la cabeza" (I, oct. 7)(78)

...

T.: "Picciol segno d'onor gli fece Argante,
in guisa pur d'uom grande e non curante.
Ma la destra si pose Alete al seno,
e chinó il capo, e piegó a terra i lumi",
(II, 60-61)

- F.: "-Apenas esto, quando el provocante
terció la capa, y empuñó la espada
diciendo con mayor corage y brío:
Pues a guerra mortal os desafío
-Quien desprecia la paz, aya la guerra
que jamás hubo falta de renzillas" (I, 36-37)

...

T.: "Chi la pace non vuol, la guerra s'abbia,
 chè penuria già mai non fu di risse;
 ...
 Spiegò quel crudo il seno; e'l manto scosse,
 ed "A guerra mortal" disse "vi sfido"
 (II, 88 y 90)

- F.: "Espantosos Centauros y Gorgones,
 brotando están abominables quiebras;
 Polifemos, Quimeras, Geriones
 con diademas de Esfinges y culebras;
 mil Hidras, mil Arpias, mil Pitones,
 por donde el sol jamás tendió sus hebras,
 corren y, entre ellos, con atrozes rostros,
 otras varias visiones, varios mostros" (III, 5)

T.: "Qui mille immonde arpie vedresti e mille
 Centauri e Sfingi e pallide Gorgoni;
 molte e molte latrar voraci Scille
 e fischiar Idre e sibilar Pitoni,
 e vomitar Chimere atre faville;
 e Polifemi orrendi e Gerfioni;
 e in nove mostri, e non più intensi o visti,
 diversi aspetti in un confusi e misti" (IV, 5)

- F.: " Y Alecto [En Abdalla] su padre transformado,
 con habla y estatura conocida,

toma la blanca barba, y el surcado
rostro, que indicios dan de edad crecida"

(V, 2)

...

T.: "A costui viene Aletto; e da lei tolto
è 'l sembiante d'un nom d'antica etade"

(IX, 8).

- F.: "Mientras el de León entrar intenta
la espada que se opone desviando,
a la vista su punta le presenta
astutamente el valeroso Orlando.
Este al reparo va, mas tan violenta
aquél la cala al punto, que alcançando
al contrario del golpe, inadvertido,
dexó su yzquierdo lado mal herido" (XIV, 52)

...

T.: "Mentre il Latin di sottentrar ritenta
sviando il ferro che si vede opporre,
vibra Argante la spada, e gli appresenta
la punta a gli occhi; egli al riparo accorre;
ma lei sì presta allor, sì vïolenta
cala il Pagan, che 'l difensor presorre,
e 'l fère al fianco; e visto il fianco infermo,
Grida: -Lo schermitor vinto è di schermo".

(XIX, 14) (79)

»

B) Figuerola y Ariosto: el "Orlando furioso"

Mucho menores no sólo en número sino también en intensidad son los fragmentos o episodios que Figuerola tiene presente del Orlando furioso.

El fabuloso y complejísimo poema de Ludovico Ariosto (1474-1533), pretendió ser una continuación del interrumpido Orlando innamorato de Matteo Maria Boiardo al que se le considera como el renovador y hasta el creador del poema caballeresco. Ya situado en la corte de Ferrara con los Estense, Ariosto compone su Orlando Furioso en la década de 1506 a 1516, aunque hasta los últimos años de su vida no deja de rehacer y pulir los 46 cantos que componen la obra: en efecto, la edición príncipe está fechada en Ferrara, Giovanni Mazzocco, en 1516, aunque la edición definitiva es de 1532.

La obra causó un gran impacto en la Italia renacentista y rápidamente fue conocida en las literaturas europeas. También Figuerola tuvo noticias de ella por las alusiones que se hacen en la Plaza universal: en esta obra, además de lamentar las malas traducciones que hay de Virgilio Tasso y Ariosto (80), critica como inmorales algunos de los argumentos que aparecían en el Orlando. Dice en uno de los añadidos de su traducción

a Garzoni: "Un alcahuete... no calla la fábula de Olimpia, la de Genebra, la de Isabela; halla las novelas del Bocacio, de Cintio o Cervantes, recita las locuras de Roldán, los amores de Reynando, los desdenes de Angélica, la afición de Rugero y Bradamante, combatiendo con estos dislates lascivos la virtud de las mugeres casadas, la castidad de las donzellas, y la preciosa honestidad de las viudas, que bien a menudo vienen a quedar violadas con tales razonamientos" (81).

De la influencia de Ariosto en poetas españoles hay un estudio bastante bien documentado (82) y en él el autor recuerda que la figura de Bernardo del Carpio personaje central de Figueroa, se liga indirectamente con los poemas de tradición ariostesca; el héroe español se enfrenta así a Rolando que ya no será el héroe sino el anti-héroe de la acción.

Siendo la obra italiana una amalgama de múltiples episodios en la que unas historias y unos personajes se entrecruzan y, a veces, se confunden, no es fácil hacer con ella un paralelismo con la España defendida de la misma forma que anteriormente se ha hecho con la Gerusalemme. A pesar de ello se pueden poner a continuación unos ejemplos en los que se vea la devoción que Figueroa tuvo hacia el Orlando furioso al tenerlo presente en algunos de los episodios de su poema

épico? El paralelismo se señala según aparece en el poema figueroniano:

Libro IV: - Como toda la acción de este canto se desarrolla en campo francés, esto da lugar para que Figueroa cite nombres de soldados y personajes que aparecían en el poema de Ariosto: se menciona a Rugero (fol. 70 r.) a Marfisa y Bradamante (f. 70 v.), a Agramante (f. 71 r.), a Rodamonte (f. 72 r.); se habla del amor de Rugero y Bradamante (72 r.); se habla de Ganelón (f. 72 v.), del Mipogrifo (fol. 73 r.)... Crawford añade: "Chronologically then, the action of this poem is placed after the events described in the Orlando Furioso" (83).

Libro V: - En un libro mágico presentado a Carlomagno por un soldado se habla de América y su descubrimiento (fol. 89 v.) recordando el Orlando (XV, oct. 22).

Libro IX: - Bradamante, novia de Rugero, se inquieta cuando éste quiere vengar la muerte de Beltrán, desafiando a Ricardo, y ofrece tomar su puesto (fol. 149v. y ss.) como en Orl. Furioso (XLVI, últimas octavas) donde Bradamante está muy inquieta por no saber el resultado del duelo entre Ruggero y Rodomonte.
- Para que su hermano, Rugero no esté en peligro, Marfisa, desafía a Ricardo (fol. 151 v. y ss.) co

mo cuando en el Orlando (XXXVI) Marfisa toma el lugar de su hermano Ruggero en el duelo de éste con Brandimarte.

Libro XI: -La inclusión de la leyenda de las cien doncellas de Simancas (fols. 186 v. y ss.), además de servir de pretexto para incluir la etimología y el origen del apellido Figueroa, pudo estar tomado de la narración en el Orlando Furioso (X, 90 y ss.) en la que se cuenta la salvación de Angelica por Ruggero de un grupo que buscaba jóvenes bellas para entregárselas a un monstruo.

Libro XII: -Por los engaños de Zayna, el grupo de cincuenta caballeros franceses elegidos pára ayudarla, caen prisioneros de los moros (fol. 207 v.) pero son liberados por Elvira que ha salido en busca de su novio Bernardo (fol. 208 r.). Este episodio recuerda al Orlando furioso, XXXV, donde Bradamante derrota al árabe Rodomonte y libera a un grupo de prisioneros cristianos.

3.- EL PASAJERO.

Además de ser ésta la obra más conocida de Suárez de Figueroa, es la más íntima y personal. En ella, desdoblándose en el personaje del Doctor, presenta como en un espejo su yo más íntimo, sus opiniones, sus gustos y, sobre todo, su carácter, a veces muy difícil de comprender y otras difícil de justificar.

Con El Pasajero no va a ocurrir lo que con las otras obras estudiadas con anterioridad: no vamos a encontrar fuentes claras ni confesiones, como en la España defendida, de seguir las huellas de otro escritor. Sin embargo, el mundo italiano estará más presente que en ninguna otra obra de su producción literaria ya que, al margen de la traducción parcial de su soneto de Marino y del recuerdo, también parcial, de una novela de Boccaccio, en varias ocasiones la obra respira ambiente italiano.

En efecto, El Pasajero comienza con una descripción minuciosa y exacta de diversas provincias italianas a las que se dirigen los cuatro interlocutores de la obra: el norte de Italia (Liguria y Piemonte), Roma, Nápoles y Sicilia (págs. 4-24). También a lo largo de

los diez Alivios en los que está dividida la obra se cita en tres ocasiones a Petrarca (pág. 51, p. 178 y p. 305); y en dos a Dante (p. 60 y 305), padres indiscutibles de la literatura italiana.

Esta devoción no fingida por Italia se encuentra desde las primeras líneas ya que, apenas comenzado el Alivio primero y después de decir de España "Ahora juzgo madrastra la que me dio el ser", continúa el Doctor diciendo a sus asombrados compañeros de viaje: "Por manera que habiendo hallado entre estraños aceptación no pequeña, fundada en buenas obras, no es de admirar vuelva agradecido a pasar el resto de la vida entre los que generosamente la alimentaron mucho tiempo, colocándome en los mejores puestos de sus ciudades" (pág. 1). Sin embargo, este cariño y agradecimiento hacia la que siempre consideró su segunda patria, no le impide criticar algunas veces costumbres del país y de sus habitantes que él tan bien y tan profundamente conocía.

Pasemos ahora a estudiar las dos mayores dependencias que se encuentran con poetas italianos en esta obra que ahora nos ocupa.

A) Figueroa y Marino.

Gian Battista Marino (Nápoles, 1569-1625), es sin duda, uno de los autores más importantes del Barroco italiano y creador de un nuevo concepto en poesía que se conoce precisamente con el nombre de Marinismo. Figueroa debió conocer o tener noticias del poeta napolitano durante su primer viaje en Italia cuando aquél ya había publicado algunas de sus poesías menores (Rime, 1602, y La Lira, 1608). Años después en obras como Varias noticias importantes a la humana comunicación o en el Pusílipo, el escritor de Valladolid demuestra tener presente algunas de las teorías sobre el plagio o la imitación que Marino había ido incorporando en algunas de sus obras y especialmente en La Sampogna, publicada en 1620.

Bastante avanzado el "Alivio Sexto" se incorpora en la prosa de El Pasajero un soneto que, según confiesa el Doctor, resume la trama del Polifemo gongorino (84). Siguiendo estas afirmaciones Antonio Vilanova (85) considera el verso 8º del soneto de Figueroa:

"fue, si trueno la voz, rayo la piedra"

como claramente derivado del verso 359 (octava XLV) del Polifemo de Góngora:

"el trueno de su voz fulminó luego" (86).

Aunque el investigador en este caso observa que ya había antecedentes de esta metáfora en Tasso y Marino, la dependencia de Figueroa, más que con Góngora o Carrillo de Sotomayor, es mucho más evidente si se comparan los últimos siete versos del soneto figueroniano con otros tantos endecasílabos del soneto XXIV de las Polifemeide, publicados por Marino entre las Rime (Venezia, 1602). Comparadas paralelamente ambas composiciones se podrá ver que Figueroa casi traduce los versos del italiano (87):

<u>Marino</u>	<u>S. de Figueroa (88)</u>
"Parve la voce tuon, fulmine il sasso.	"Fue, si trueno la voz, rayo la piedra.
Sasso crudel ch'al bel gar- zon tremante	Instrumento cruel, golpe inhumano,
nel più dolce morir la vita tolse,	que en medio del morir más, dulce oprime
nella felicità misero amante	dos vidas que de amor erán despojos.
Pianse la bella ninfa, e'n van si dolse	Tiembla la amante y se lamen- ta en vano
e gli occhi appò l'amato almo sembiante,	vueltos en tanto que suspira y gime
che già sciolt'era in acqua in acqua sciolse.	agua los miembros dél, della los ojos". (89).

B) Figueroa y Boccaccio.

Dentro del marco de la relación de Figueroa con la cultura italiana, no se puede olvidar el recuerdo que la grandiosa personalidad literaria de Giovanni Boccaccio puede rastrearse en esta obra del escritor de Valladolid (90). A continuación, me limitaré a puntualizar una imitación parcial de un cuento del Decamerón y a señalar o precisar otro par de leves alusiones que se encuentran en El Pasajero (91).

Son tres las veces que en esta obra de Figueroa, publicada en 1617, se tiene presente a Boccaccio: unas citas de títulos y nombres propios, la mención de un cuento del Decamerón y, por último, la imitación de la última parte de un cuento, también del Decamerón, que tendrá bastante difusión en la literatura española.

1.- De todos los temas que los cuatro interlocutores de El Pasajero tocan y discuten, destacan los dedicados a crítica literaria. Y así, mediado el "Alivio II", don Luis, uno de estos personajes que quiere escribir un libro, pregunta si para hacerlo puede "escurecer los concetos y mezclar por las composiciones palabras desusadas y traídas del latín a nuestro vulgar" (pág. 59).

El encargado de contestar a todas las dudas de sus com

pañeros de viaje es el Doctor que responde que se pueden utilizar nuevas palabras, siempre que sirvan para enriquecer y perfeccionar el idioma castellano. Sigue diciendo que son muchos los términos derivados del latín, del árabe y "... asimismo del griego, como sabrán sus profesores, en particular nombres propios, Decamerón, Filocopo, Cimón, Dioneo, Panfilo, Filostrato, Filomena, Emilia, Neyfile, Elisa, etc." (págs. 60-61).

Como puede verse, los diez nombres citados están relacionados con Boccaccio: los dos primeros, Decamerón y Filocopo (92), son los títulos de dos de las obras más importantes del escritor italiano; los ocho siguientes corresponden a nombres propios de personajes boccaccianos: el primero, Cimón, es el protagonista del cuento primero de la jornada quinta (93); los restantes son los nombres de siete de los diez personajes que se reúnen, huyendo de la peste negra, para contar los cien cuentos del Decamerón. Quedan, por tanto, sin citar tres de los nombres femeninos, Pampinea, Fiammetta y Lauretta, que tienen una forma típicamente italiana, mientras que Figueroa incluye en la lista los tres masculinos: Dioneo, Panfilo y Filostrato (94) y completa la enumeración con los nombres de las cuatro mujeres restantes (95).

2.- Que Suárez de Figueroa conocía la obra maestra de Boccaccio queda ratificado por nueva cita que aparece

en el "Alivio V", donde, disertando sobre los efectos beneficiosos y perjudiciales que produce la pasión amorosa en el ánimo de los enamorados, termina su disertación con lo siguiente: "Los que eran locos de veras, cobrando amores se volvieron prudentes en extremo, como Cimón, enamorado de Ifigenia" (pág. 160). El escritor español se refiere clarísimamente al conocido cuento que Boccaccio titula Cimone amando divien savio ed Efigenia sua donna rapisce in mare... (V, 1)(96).

3.- Y queda para el final la comparación que ofrece mayor interés entre Suárez de Figueroa y Boccaccio, ya que se trata de la adaptación figueroniana de una parte de un famoso cuento del Decamerón.

En El Pasajero, como ya se ha dicho antes, los cuatro personajes principales llevan el peso de toda la acción; pero éstos, a su vez, incorporan ocasionalmente en su narración a otras personas, como ocurre con el doctor en el "Alivio VII", que, dentro de la exposición de su vida, introduce la historia del ermitaño y la del ventero Juan (97).

En relación con este punto el crítico italiano Franco Meregalli señaló recientemente la relación existente entre los dos autores objeto de este artículo:

"En las aventuras narradas por el ventero, en El Pasajero, de Suárez de Figueroa, he individuado una reminis-

cencia evidente de la novela de Andreuccio da Perugia, de Boccaccio" (98). Sin embargo, el rastreo de la novela boccacesca ya había sido insinuado por Menéndez Pelayo (99) y señalado con más detenimiento por Miss Bourland en 1905 (100).

En efecto, en la jornada segunda del Decamerón, cuya reina es Filomena, la joven Fiammetta es la encargada de contar la aventurada historia de Andreuccio da Perugia, venuto a Napoli a comperar cavalli, in una notte da tre gravi accidenti soprapresso, da tutti scampato, con uno rubino si torna a casa sua (101). De estos tres "gravi accidenti" que al pobre hombre le suceden en una sola noche: ser robado por una joven dama que finge ser su hermana, caer dentro de un profundo pozo del que cree no poder salir y, por último, ser obligado por unos maleantes a profanar la tumba de un arzobispo, Figueroa va a repetir la tercera parte de la historia con ligerísimas variantes respecto al original italiano (págs. 244-46).

Siendo el cuento de Andreuccio uno de los más conocidos del Decamerón, no es necesario exponer su argumento, y por este motivo me limitaré a señalar a continuación los puntos semejantes o diferentes entre este cuento y la versión española.

Los dos ladrones de tumbas de Boccaccio que quieren en la "chiesa maggiore" profanar la tumba del arzobispo "seppellito con ricchissimi ornamenti, e con uno rubino in dito", se convierten en El Pasajero en cinco desalmados que obligan al pobre Juan a penetrar en la cripta de una iglesia para robar a un "caballero riquísimo" enterrado "por la mañana" y al que, "como es costumbre en Italia y Francia", solían enterrar "no sólo con los mejores vestidos, sino tal vez con muchas joyas..." (pág. 244).

En ambos autores los ladrones, cuando creen que han conseguido todo el botín que codiciaban, abandonan a sus forzados colaboradores, que quedan encerrados con el muerto dentro de la tumba, casi paralizados por el terror. Mientras Andreuccio "cadde sopra il morto corpo dell'arcivescovo; e chi allora veduti gli avessi, malagevolmente avrebbe conosciuto chi più si fosse morto o l'arcivescovo o egli" (pág. 111), Juan tiene la mala suerte de quedarse, además, sin luz: "quedando a oscuras y abrazados el sin vida enterrado y yo, aunque vivo no menos muerto y sepultado que él" (pág. 244). Los dos escritores tratan de hacer comprender al lector el miedo que sienten los protagonistas encerrados en la tumba, porque las posibilidades que se les ofrecen son igualmente aterradoras: o quedarse enterrados en vida en el mausoleo, o ser descubiertos, pero "trovandovi

lui dentro, si come ladro dovere essere appiccato" (pág. 111).

Ante el dilema, Boccaccio busca una irónica y graciosa solución: Andreuccio oye voces en la iglesia y queda agazapado en un rincón de su macabro escondite, viendo maravillado cómo la tapa se abre nuevamente. Las voces corresponden a dos nuevos profanadores que van a hacer la misma operación realizada anteriormente por Andreuccio y sus compañeros, pero ellos tienen como guía a "un prete" de la misma iglesia que había presenciado aquella mañana el enterramiento del arzobispo y de todas sus joyas. Como los ayudantes sienten si no escrúpulos sí miedo, el que entra en la tumba es el propio fraile, para hacerles comprender que no deben tener miedo de los muertos (102). Pero "il prete" olvida rápidamente su valentía al sentir cómo le tiran fuertemente de una de sus piernas. El pánico les hace a los tres correr despavoridos, como si "cento milia diavoli fosser perseguitati" (págs. 111-12), dejando entre tanto la tapa de la tumba abierta, por la que, sin ninguna dificultad, sale nuestro asustado personaje. Suárez de Figueroa, siguiendo la misma línea de acontecimientos, cambia, sin embargo, la forma de liberación, quizás para no tener problemas con la Inquisición, como, sin duda, los hubiera tenido si llega a seguir la narración boccacciana (103).

Ya libres de la pesadilla de la que se han visto envueltos, se dan cuenta de que esta terrible aventura no les ha resultado del todo negativa, porque ambos han sabido sacar provecho de la situación. Desconfiando que sus colaboradores no les hicieran partícipes del reparto de los bienes del muerto, previamente se quedan con algo de valor, que en ambas narraciones será un lujosísimo anillo. Boccaccio cuenta en tercera persona que su personaje "di dito il [el anillo] trasse all'arcivescovo, e miselo a sè" (pág. 110), mientras que Juan en primera persona nos dice cómo lo consigue: "Entre tanto, vi relucir en uno de los dedos meñiques no sé qué de oro, y, agarrándolo, me lo metí presto en la boca, con intento de ganar también algo en aquella feria" (pág. 244).

En este punto podría finalizar el paralelismo que hemos ido viendo a lo largo de la breve narración, porque Boccaccio termina aquí la accidentada historia del joven Andreuccio, Figueroa, sin embargo, va a prolongar un poco más las peripecias de Juan. Lejos ya de la iglesia y de la ciudad, se protege del frío en "un gran montón de orujo (sobra reciente de la vendimia)" (pág. 245), pero al amanecer se encontró con que "era toda la lana del colchón de uvas negras, causa de haberme puesto jaspeado de pies a cabeza" (104).

A pesar de su deplorable aspecto, Juan consigue

la ayuda de un obispo que, en su coche, le lleva hasta Marsella y le da, a cambio del anillo, una considerable suma de dinero que le permite embarcarse hacia Barcelona.

= = = = =

Con esta minuciosa confrontación entre la historia de Andreuccio y la de Juan, se pone de manifiesto que Figueroa, como otros autores de su época, tuvo presente el Decamerón (105). Sin embargo, a pesar de que en 1617 es el primero de sus contemporáneos que utiliza una parte del mencionado cuento, no le podemos considerar intermediario entre la novela boccaccesca y los otros autores porque, como se ha visto, el escritor valisoletano sigue exclusivamente la parte final de la historia de Andreuccio: su odisea como obligado ladrón sacrílego (106). En este punto difiere de la opinión que le sugiere la imitación de Figueroa a la Bourland, que cree que el escritor español cambia "the experiences of the hero in the house of a Courtesan by an entirely different series of adventures" (107), y señala a continuación las diferencias entre las dos versiones. No creo que en este caso sea necesario señalar las diferencias, dado que Figueroa sólo se apoya conscientemente en el último episodio del italiano.

Lo que sí, en cambio, me parece significativo es

que cuando el autor de El Pasajero decide depender de Boccaccio, lo hace totalmente y de forma que podemos hablar de una misma historia enfocada desde dos puntos de vista muy cercanos. Aunque no cita la fuente en ningún momento, Figueroa utiliza fielmente los elementos narrativos que se encontraban en la historia del Decamerón, añadiendo sólo algunas ligeras variantes que no pueden considerarse como pinceladas de originalidad (108)

Veamos cuáles son estos cambios fundamentales. En primer lugar, mientras la tumba profanada corresponde en Boccaccio a la de un arzobispo, Figueroa se limita a poner la de un "caballero riquísimo..., tan ataviado y compuesto como si estuviera esperando el caballo para salir a ruar" (pág. 244). En las dos narraciones se especifican los objetos robados a cada uno, pero mientras el arzobispo es despojado de ornamentos sagrados, "il pasturale, e la mitra e i guanti" (págs. 110-11), el otro lo es de los objetos que caracterizan su rango de caballero: "la primer cosa que le quité fue una cadena de buen tamaño..., luego le fui aligerando de lo más precioso: hasta de la daga y estoque dorado" (pág. 244), con lo cual el robo resulta, si cabe, menos irreverente y sacrílego.

Otra variante la encontramos en el modo de conseguir la liberación los dos enterrados en vida. Boccac

cio, con su aparente libertad de exposición, introduce en la novela una nueva profanación de la tumba arzobispal, y esta vez, para complicar la situación, sitúa como cabecilla de la expedición a uno de los frailes de la misma iglesia que con anterioridad había llorado la muerte de su superior y había rezado por su alma. La salvación de Juan, en cambio, se lleva a cabo por seis o siete monjes de clausura "que iban a los oficios desde sus aposentos" (pág. 245) y que, al oír los gritos angustiosos que salen de la tumba, la abren llenos de espíritu cristiano.

Y para terminar con estos pequeños matices que estoy señalando en la narración española, sólo me resta incluir la última aventura que le sucede a Juan. Suárez de Figueroa también introduce la figura de un obispo, pero lo trata de una manera muy distinta, porque va a ser el salvador de nuestro personaje. El respeto con el que introduce su aparición en eseena queda de manifiesto con el sugestivo epíteto de "buen prelado", que se compadece del triste aspecto de Juan, mientras los otros ocupantes del coche episcopal se mofan del que parece "un segundo Esteban".

En conclusión, se observa que Cristóbal Suárez de Figueroa no introduce nuevos elementos o personajes que alteren la estructura narrativa, pero sí cambia

las circunstancias o detalles que no afectan a la sustancia del relato, evitando siempre la ridiculización de motivos religiosos.

4.- PUSILIPO.

Es ésta la última obra original que conocemos de Figueroa cuando ya se encontraba asentado definitivamente en el Sur de Italia. Si al hablar de El Pasajero he aludido al ambiente italiano que se respiraba en la obra, mucho más fuerte será la presencia de Italia, y especialmente de Nápoles, en esta nueva obra de tipo misceláneo aparecida en esa ciudad el año 1629.

La acción, como se explicará oportunamente, tiene lugar en Posílipo, pequeña colina entre el golfo de Nápoles y el de Pozzuoli en la región de Campania, donde los cuatro personajes que intervienen en la obra se reúnen para huir del pegajoso calor que hay en la capital. El nombre de ese lugar geográfico es precisamente el elegido para dar título a su trabajo.

En las seis "Juntas" que componen la obra son

varias las veces que aparecen alusiones a lo italiano y a modo de ejemplo se citan las siguientes: crítica de la abundante delincuencia napolitana (p. 79); recuerdos literarios: a Petrarca (p. 121 y nuevamente en p. 156); breve historia del Reino de Nápoles (p. 233); al Pastor fido y a su traducción (p. 254), a Dante (p. 255) y, por supuesto, a Tasso, "insigne varón, de ingenio tan esclarecido" y unas líneas más adelante le vuelve a llamar "portento de la poesía" (p. 162). Y una vez más vuelve a demostrar su auténtica admiración y casi devoción por el poeta de Sorrento ("patria felicísima del gran Torcato"), al tener presente en esta obra dos pasajes de la Gerusalemme liberata, obra ya utilizada, como se ha visto, en la España defendida.

Los años no han pasado inutilmente y Figueroa se nos presenta como un escritor maduro que no necesita plagiar ni seguir con descaro las huellas de otro escritor. Por ese motivo, lo que hace en esta ocasión con Tasso puede considerarse como un confesado homenaje: utilizar cuatro endecasílabos del italiano como lema de su Pusílipo y traducir en metros populares uno de los episodios más conocidos de la Gerusalemme. En ambos casos se citan las fuentes y, concretamente en uno de ellos, se señala canto y octava en la que se basa.

A) Lema del "Pusílipo".

El prólogo de esta última obra de Figueroa se encabeza precisamente con los siguientes versos:

"Assí al niño enfermo offrecen
dulce la orla del baso,
y a un tiempo lo amargo beve,
dándole vida su engaño.

Del Taso, Canto I, octava 3"

que, aunque en octosílabos, traducen efectivamente los cuatro últimos endecasílabos de la octava 3ª del canto I, de la Gerusalemme:

"Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi
di soavi licor gli orli del vaso;
succhi amari ingannato intanto ei beve,
e da l'inganno suo vita riceve" (v. 21-24)

Los versos dan pie para seguir justificando en el prólogo la intención veladamente moralizante que se encontrará en las páginas de la obra: "Esto puntualmente pasa en el título deste libro. Dél se podrá colegir, no aya dentro cosa de sustancia; y con todo, entenderlo assí, sería manifiesto engaño. Ardid y estratagema fue para alentar desganados, como se suele con manjar delicado y atractivo".

B) Un episodio de la "Gerusalemme" traducido en un romance.

De los muchos episodios que integran la Gerusalemme liberata quizás el más famoso y significativo es, sin duda, el duelo entablado entre Clorinda y Tancredi y la desesperación del caballero cristiano después de haber dado muerte a su amada, la joven persa.

El episodio, contado por Tasso en el canto XII de su grandiosa obra, llamó poderosamente la atención a Suárez de Figueroa y así lo confiesa al comienzo de la "cuarta junta" de su Pusilipo (Nápoles, 1629): "... No ha mucho, que leyendo una tarde cierto episodio trágico suyo [de Tasso], a saber, la muerte de Clorinda que por error le dio Tancredo, hallándome enternecido del caso, pues en efeto mueve lo lastimoso, procuré traerlo a nuestra lengua" pero como poco antes había dicho lo difícil que resultaba traducir al poeta italia no siendo fiel a su rima y a sus palabras, decide hacer su traducción libre "... no con ligaduras de consonantes, sino con la asonancia que suele ser común a los romances castellanos" (pág. 163).

Y así, en sesenta y ocho versos octosílabos y asonantados, Figueroa ofrece su versión castellana del episodio tassiano que ocupaba en su Gerusalemme seis

octavas de endecasílabos ().

Distribuyo a continuación ordenadamente las observaciones referentes al paralelismo entre ambos textos:

- 1.- La versión castellana es mucho más breve porque solamente traduce el desenlace final de la muerte de Clorinda mientras que pasa por alto todo lo referente al combate que en Tasso ocupaba de la octava cincuenta a la sesenta y tres. Suárez de Figueroa resume todo el largo enfrentamiento en estos cuatro versos iniciales:

"Al fin del fiero combate
de Clorinda y de Tancredo,
de quien fue clarín la noche
de quien fue testigo el cielo".

(pág. 163)

- 2.- El momento en el que la doncella es herida está narrado por Tasso con mucha mayor minuciosidad y, por lo tanto, con mayor dramatismo de lo que lo hará Figueroa; veamos ambos textos:

"Ma ecco omai l'ora fatale è giunta,
che'l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta,
che vi s'immerge, e'l sangue avido beve;

e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
morirsi, e'l piè le manca egro e languente"
(XII, nº 64).

= = = = =

"Ya desangrados los dos,
ya los dos faltos de aliento,
con una punta el infausto
penetra el amado pecho" (pág. 163).

- 3.- El diálogo que se entabla entre Clorinda y Tancredo después de que ésta ha sido herida y antes de que el caballero descubra su auténtica personalidad, es muy interesante porque prueba una vez más la preocupación religiosa de Tasso. Figueroa inmediatamente se fija en ello y procura que en esa parte su traducción sea más fiel y literal aunque no se guarde el mismo orden:

"Viéndose ya la guerrera
reducida al punto extremo,
le dize: -"ya de tu parte,
amigo, está el vencimiento.
Yo te perdono; perdón
concede también, no al cuerpo,
que nada teme, sí al alma;

por ella interpone ruegos.
 Dame bautismo, que labe
 con su gracia mis defectos.
 La que fue, viva, rebelde
 sierva se torne muriendo". (pág. 163)

que en Tasso está en dos octavas diferentes y cambiando el orden:

"Amico, hai vinto: io ti perdón... perdona
 tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
 a l'alma si: deh. per lei prega, e dona
 battesimo a me ch'ogni mia colpa lave".
 (XII, nº 66).

y ya había dicho en la octava anterior:

"Virtù ch'or Dio le infonde, e se rubella
 in vita fu, la vuole in morte ancella".
 (XII, nº 65).

4.- Son tan dulces las palabras de su oponente herido,
 que Tancredi se emociona por ellas:

"El cielo en tranze tan fuerte,
 le dictó tales acentos,
 llenos todos de Esperança,
 de Fe, Caridad y Zelo.
 Un no sé qué de suave
 y de piadoso ay en ellos,
 que el corazón del contrario
 y los ojos, buelve tiernos" (pág. 163-164)

mientras que en Tasso, en octavas diferentes, encontramos las mismas palabras:

"... Parole ch'a lei novo un spirto ditta,
spirto di fè, di carità, di speme;" (XII, nº 65)

y sigue:

"In queste voci languide risuona
un non so che di flebile e soave
ch'al cor gli ascende, ed ogni sdegno ammorza-
e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza"
(XII, nº 66)

- 5.- Es entonces cuando Tancredi, movido por su deber de cristiano, accede a bautizar al hasta entonces enemigo y, al hacerlo, descubre aterrorizado que debajo del yelmo se encuentra la joven Clorinda de la que estaba profundamente enamorado:

"Al pie del monte corría,
murmurando, un arroyuelo,
allá el semivivo parte
y en sus ondas llenas el hielmo.
Buelve, y entanto que assiste
al devoto officio atento,
sintió temblarle la mano
al descubrir lo cubierto" (pág. 164)

=====

"Poco quindi lontan del sen del monte
 scaturia mormorando un picciol rio.
 Egli v'accorse, e l'elmo empié nel fonte,
 e tornò mesto al grande ufficio pio.
 Tremar senti la man, mentre la fronte
 non conosciuta ancor, sciolse e scoprio".

(XII, nº 67).

Y llega el momento en el que Tancredi, descubre entre
 sus brazos, moribunda, a la bella Clorinda:

"Alzó la zelada y vio,
 !oh miserable portento!,
 vio la fenix de hermosura
 vio la causa de su incendio.
 Y a no importar el vivir
 tanto al sácro ministerio,
 al ver la infeliz tragedia
 de dolor muriera luego" (pág. 164)

= = = = =

"La vide, la conobbe; e restò senza
 e voce e moto. Ahí vista; ahí conoscenza!".

(XII, nº 67)

Y. sigue:

"Non morì già; che sue virtuti accolse
 tutte in quel punto, e in guardia al cor le amise,
 e premendo il suo affanno, a dar si volse

vita con l'acqua a chi col ferro uccise".

(XII, nº 68)

y a continuación le da el bautismo:

"Recoge, pues, de su vida
los espíritus postreros
y el corazón les da en guarda,
porque cobre breve esfuerço" (pág. 164)

El agradecimiento de la nueva cristiana es igual en
ambos autores: una tenue y bella sonrisa.

"Al pronunciar las palabras
de su salud instrumento,
luz de su sombra, la bella
mostró semblante risueño.
Tiene fixos en los orbes
los eclipsados luzeros,
como que ya abierto mira
el sitio del gozo eterno.
y la mano, en vez del habla,
offreciendo al cavallero
tinta en un pálido hermoso,
espira, en forma de sueño" (pág. 164-165)

= = = = =

"Mentre egli il suon de'sacri detti sciolse,
colei di gioia trasmutossi, e rise;
e in atto di morir lieto e vivace,

”

dir pàrea: "8'apre il Cielo; io vado in pace"
 -D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
 come a'gigli sarian miste vïole:
 e gli occhi al cielo affissa; e in lei converso
 sembra per la pietate il cielo e il sole:
 e la man nuda e fredda alzando verso
 il cavaliere, in vece di parole,
 gli dà pregno di pace. In questa forma
 passa la bella donna, e par che dorma".

(XII, nº 68-69)

6.- Los últimos ocho versos del romance de Figueroa resumen brevemente la desesperación de Tancredi por la muerte de su amada, mientras que en la versión italiana original, la desesperación del caballero ocupaba treinta octavas (de la 77 a la 99).

Figueroa había advertido al comienzo de su romance, que sus versos iban a reflejar solamente la muerte de Clorinda y por eso no es de extrañar que tanto la descripción del combate como la larga lamentación de Tancredi ocupen tan sólo unos pocos octosílabos, mientras que el cuerpo central de su composición poética siga fielmente los endecasílabos de Tasso:

"Ausente ya el alma, el triste
 se precipita en el suelo
 a su flaqueza rendido

y más a su sentimiento.
Inmóvil, tendido yaze,
tal, que al ponderar su aspecto,
nadie diferencia o juzga
qual es el vivo o el muerto" (pág. 165)

Pero a pesar de que, como he dicho anteriormente,
la simplificación de la versión española es evidente,
también en estos últimos versos pueden encontrarse
reminiscencias tassescas que estaban diseminadas aquí
y allá:

- "Come l'alma gentile uscita ei vede" (XII, nº 70)
- "Già simile a l'estinto il vivo langue" (XII, n. 70)
- "E con la donna il cavalier ne porta,
in sé mal vivo, e morto in lei ch'è morta"
(XII, nº 71)

NOTAS

- (1) Como se sabe de diciembre de este año es la nota autógrafa que aparece en uno de los ejemplares de la España defendida, en la que asegura su estancia en Roma.
- (2) Hasta que no se encuentre un documento que certifique su fallecimiento, no se sabe con certeza la fecha de la muerte de Figueroa. Me baso nuevamente en la fecha, antes mencionada, de 1944.
- (3) El Pasajero, p. 69.
- (4) Sannazaro además de referirse en la Arcadia al poeta barcelonés el Cariteo, es autor de dos farsas en italiano que tienen como tema la exaltación del final de la Reconquista por los Reyes Católicos. En ambas, La presa di Granata e Il trionfo della fama, se hacen alabanzas a la casa aragonesa representada en la figura de Fernando el Católico.
- (5) Ayalles-Arce continúa afirmando que en ella "nada hay de nuevo... La contribución original y decisiva del poeta napolitano consiste en haber reorganizado los elementos artísticos heredados en un conjunto de simetría única

ca, en el que el propósito estetizante regula la conformación de la obra" (La novela pastoril española, p. 29-30)

(6) Al hablar de las primeras novelas pastoriles me refiero a Los siete libros de la Diana (1559) de Jorge de Montemayor, a la Diana enamorada (1564) de Gil Polo o a La Galatea (1585) de Cervantes, novelas en las que sus autores tratan el tema pastoril arcádico de forma personal y original.

(7) Rogelio Reyes Cano, La "Arcadia" de Sannazaro en España, Sevilla, Anales de la Universidad Hispalense, 1973, pág. 34.

Reyes sigue diciendo: "El modelo de Sannazaro era un tipo de relato cerrado y sin posibilidades de evolución. En el siglo del Quijote y de los libros de pícaros, el género pastoril sólo se hubiera salvado siguiendo los derroteros del psicologismo y del realismo amoroso, pero nunca calcando el universo limitado y arquetípico de la Arcadia italiana. Por ello las obras del Barroco son las últimas muestras que tenemos en España. Posteriormente, cuando el Neoclasicismo resucita el tema lo hará en verso porque el ideal bucólico no cabe ya en los moldes de una prosa de intención científica o didáctica".

- (8) Recuérdese que la aprobación de esta obra publicada en Trani, es de S. de Figueroa y que está fechada el 10 de octubre de 1633, cuando ya lleva en Italia más de 10 años.
- (9) Menéndez Pelayo, Crawford, Rennert, Avalle-Arce...
- (10) Marie Z. Wellington, "La Constante Amarilis" and its Italian Pastoral Sources, Philological Quarterly, XXXIV, I, (January 1955), págs. 81-87.
- (11) Ibidem., pág. 85.
- (12) Para las citas de la Arcadia sigo la edición de Opere di Jacopo Sannazaro, a cura di Enrico Carrara, Torino, U.T.E.T., 1952.
Para La Constante Amarilis la edición de 1781.
- (13) Ver lo que dice al respecto Rogelio Reyes en La "Arcadia" de Sannazaro en España, ob. cit., p. 28.
- (14) Según Scherillo "Codesta descrizione è tutto imitata dalle Metamorfosi, VI, di Ovidio", pero todo lo que en Ovidio era una pura numeración de árboles, como se encuentra en La Constante Amarilis, Sannazaro lo llena de bellos epítetos que embellecen y casi decoran el cuadro paisajístico. El italiano, como buen humanista co-

necedor del latín, sabe verter los términos de la literatura clásica de Ovidio o Virgilio, que son sus fuentes primordiales a la literatura en vulgar italiano.

- (15) Compárese este pasaje con otra descripción que aparece más adelante. Dámón, para aliviar la tristeza de Menandro, "se apartó con él a un pequeño bosque, compuesto de diferentes árboles, tan juntos y acopados, que jamás tocó en el suelo rayo de sol ni fue pisado de planta de animal" (p. 23).

- (16) En la Arcadia, la descripción de la caza tiene lugar en la Prosa octava en estos términos: "Noi... a la diletta caccia andavamo... offerendogli [a la Diosa Diana] ora la fiera testa del setoso cinghiale, et ora le arboree corna del vivace cervo..." (p. 119).

- (17) Semejanza ya señalada por Marie Wellington.

- (18) Como se sabe, Sincero es el nombre pastoril que oculta a Sannazaro. Esta misma forma de citar al autor italiano por su sobrenombre pastoril se encuentra también en El Siglo de Oro de Balbuena (Madrid, 1608; edición corregida por la Academia Española, Madrid, 1821, pág. 191).

- (19) Títiro es uno de los interlocutores de la Primera Egloga virgiliana.

(20) Sobre este tema ver el trabajo de Rogelio Reyes 'La "Arcadia" de Sannazaro en España, ob. cit.

(21) Recuérdese que Crawford identificó los principales personajes que aparecen en la Amarilis, con los Marqueses de Cañete.

(22) Amarilis, ed. cit., Disc. II, pág. 79.

(23) J. Bautista Avalle-Arce; La novela pastoril española, Madrid, Revista de Occidente, 1959, p. 189. La segunda edición, Madrid, Ediciones Istmo, 1975, pág. 218-219.

(24) La comparación entre la Arcadia italiana y la de Lope la ha hecho Michèle Ricciardelli "L'Arcadia" di Japoco Sannazaro e di Lope de Vega, Napoli, F. Fiorentino, Stamperia Napolitana, 1966.

(25) Es curioso que ninguno de los múltiples traductores españoles de la Arcadia, que en ocasiones son muy fieles al original italiano, intentan el traslado de estas rimas esdrújulas en su trabajo, sin duda, por la complicación que la técnica requiere.

(26) "Amarilis, tu ausencia
cubre quanto se ve de infausto luto;
porque sin tu presencia
no da la rosa olor, sabor el fruto:

sal pues, divino Phebo,

contigo el campo cobrará ser nuevo" (Disc. I, pág. 23)

- (27) Arcadia: "Alma beata e bella
che da'legami sciolta
nuda salisti nei superni chiostri,
ove con la tua stella
ti godi insieme accolta;" (Prosa V, p. 93)

C. Amarilis: "Alma cándida y pura,
que en tiernos años con ligeras alas
de tu prisión oscura
veloz subiste a las celestes salas,
donde con plantas bellas
pisando vas el esquadron de estrellas"
. (Disc. III, p. 199)

- (28) La de Menandro comienza: "O vos prendas preciosas,/bellas hebras doradas..."

- (29) La canción que Aurelio le dirige a su amada comienza así: "Hermosos cabellos de oro,/principio y fin de mis glorias...". De ésta hay una estrofa que parece tener mayor relación con unos tercetos esdrújulos de Sannazaro:

- 19 "Quel biondo crine, o Filli, or non increspilo
con le tue man, nè di ghirlande infiorilo;
21 ma del mio lacrimar lo inerbi e increspilo

.

313 I tuoi capelli, o Filli,...

.....

316 Spesso gli lego e spesso, oimé, disciolgoli;
e lascio sopra lor quest'occhi piovere;
poi con sospir gli ascingo, e insieme accolgoli
(Prosa, XII, págs. 204 y 315)

C. Amarilis:

"Estávades adorados
con magestad y poder,
de mil flores adornados,
y ahora venís a ser
de mis lágrimas bañados.
En lugar destos despojos
ofrezco penas y enojos
siempre prontos a serviros
enjugando con suspiros
lo que bañaren mis ojos" (Disc. III, pág. 162)

(30) Testimonio de esto es Cristóbal de Mesa (1561-1633),
que se relacionó personalmente en Italia con el poeta
napolitano y que en A los lectores de La restauración
de España (Madrid, 1607) dice lo siguiente: "... el Tor-
quato, al qual yo comuniqué cinco años en Roma y a quien
concurrían todos como a singular oráculo de la épica
poesía...".

(31) Joaquín Arce, Tasso y la poesía española, Madrid, Pla-
neta, 1973, p. 119.

- (32) Se considera que en vida de Tasso la obra tuvo 14 ediciones sin contar las múltiples representaciones que desde el 31 de julio de 1573 se hicieron en diversas ciudades italianas del Norte: en Pesaro (1574), Verona (1581), Mantua (1586), Florencia (1590), etc.
- (33) Dentro del siglo XVI, se tradujo al francés en 1584 y en 1591 al inglés; un poco posterior de 1607, es la primera traducción castellana del Aminta que volverá a ser traducida en otras ocasiones.
- (34) En el Aminta se repiten los nombres de Elpino, Ergasto y Montano que, como pastores, aparecían en la Arcadia de Sannazaro, mientras que el nombre de Tirsi, que es conde al propio Tasso, la toma del Orfeo de Angelo Poliziano. La figura del Sátiro tassesco la recoge Guarini en Il pastor fido.
- (35) M. Z. Wellington. "La Constante Amarilis...", art. cit., p. 85-86.
- (36) Un amplio estudio de esto se encuentra en el artículo de Joaquín Arce titulado Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso en Revista de Filología Moderna, XIII (1972-73), nº 46-47, y en un libro del mismo autor Tasso y la poesía española, Madrid, Ed. Planeta, 1973.

(37) Sigó la edic. del Aminta de Classici Italiani a cura di G. Barberi Squarotti, Padua, R.A.D.A.R., 1968. Acto II, esc. 3ª, versos 1156-58, p. 102.

(38) Sigó para la cita de los versos Juan de Jáuregui, Amin-
ta traducido de Torquato Tasso, Edición, introducción y notas de Joaquín Arce. Madrid, Clásicos Castalia, 1970; versos 1133-1136, p. 85.

(39) Esta es la portada de la primera traducción: AMINTA/de/
Torcuato Tasso./ Traduzido de Italiano en Castellano,/ por don Iuan de Iaúregui./ A D. Fernando Enríquez/de Ri-
bera, Duque de Alcalá, etc./ [Escudo] /En Roma,/ Por Es-
tevan Paulino, M.DC.VII./ Con licencia de los superiores.
La dedicatoria al Duque de Alcalá está fechada en Roma el 15 de julio de 1607.

(40) Efectivamente, fueron dos las traducciones del poeta se-
villano, una en su etapa juvenil (Roma, 1607) y otra
publicada en Sevilla en 1618 bajo el nombre de Rimas.

En esta segunda edición Jáuregui rehace casi totalmen-
te su primer trabajo pretendiendo que fuera "más caste-
llana la versión más autónoma en relación con el ori-
ginal, salvando siempre la fidelidad al contenido; la
clara pretensión del traductor es huir del servilismo
literal del trabajo originario que no en balde había
sido hecho en la misma Italia" (J. Arce, Introducción

a la edición comentada del Aminta de Jáuregui, ob. cit., p. 22).

- (41) Veamos cómo Figuerola cambia el orden de la frase dándole, simplemente, un ritmo de prosa. Lo que en Jáuregui era:

"de velo ni embarazo/jamás cubrió sus rosas encarnadas/la pastorcilla..." (v. 634-363).

pasa a ser en el vallisoletano:

"Jamás la pastorcilla puso velo ni embarazo sobre sus encarnadas rosas..." (p. 237).

- (42) C. Amarilis, Madrid, 1781,

- (43) Compárense ambos fragmentos con el texto italiano: "Che fa spesso cader di mano a Marte/la sanguinosa spada, ed a Nettuno/scotitor de la terra il gran tridente,/ed i folgon eterni al sommo Giove" (v.6-9,p. 37).

- (44) Texto de Tasso:

"Era il mio sommo gusto (or me n'avveggio,/gusto di sciocca)sol tender le reti,/ed invescar le panie, ed aguzzare/il dardo ad una cote, e spiar l'orme/e'l covil de le fere:..." (v. 144-148, p. 45).

- (45) En Tasso aparecía "Cinzia", y es el nombre que se da a Diana derivado del monte Cinto que se encuentra en Delos, isla donde nació la diosa.

- (46) Los 140 versos corresponden al acto 1º cuando Tirsis escucha la larga confesión de Aminta donde cuenta el comienzo de su amor por Amarilis (I, v. 429-570); la historia se repite en La Constante Amarilis al margen de la narración central, en boca del anciano Rosardo que la presenta como un suceso juvenil ocurrido en su vida pasada (Disc. II, p. 142-147). Se trata del conocido episodio de la abeja.

El otro extenso episodio se refiere al monólogo del Sátiro al comienzo del 2º acto cuyos versos 671 al 742 se reproducen íntegramente de p. 192 a 194 también en un monólogo de uno de los pastores, Arsindo, que se lamenta tristemente cuando cree que nadie le escucha. Arsindo continúa con su lamentación en p. 194 y 195 para la cual Figueroa ya utiliza otros pasajes jaureguianos en los que ni siquiera sigue el orden del texto: v. 1171-1176; v. 743-754 y v. 858 al 867. Suman un total de casi 100 versos imitados.

- (47) J. Arce, Un desconcertante plagio..., art. cit., p. 11

- (48) A pesar de que todos los ejemplos aquí señalados corresponden a citas relacionadas con el tema amoroso, no debe pensarse que el espíritu contrarreformista de Suárez de Figueroa se centrara exclusivamente en añadir o transformar algunas palabras que le resultasen demasiado claras o escabrosas en la descripción de escenas eróticas.

Su intención va más allá y aparte de los temas que trata en sus obras de madurez, (Varias noticias y Pusfilipo), puede verse un ejemplo tremendamente significativo en la Plaza universal. Como se sabe, la obra es una traducción del italiano, en la que el traductor da un toque personal completando o eliminando algunos elementos que aparecían en la obra original. En uno de esos casos de intromisión del traductor, vemos como la incorporación de un simple adjetivo da un curioso matiz subjetivo a un párrafo que traducía literalmente la obra italiana. En el discurso que Tommaso Garzoni dedicaba a los herejes decía "...nella qual cosa habbiamo il chiarissimo esèmpio di Luthero che fu prima avvertito da alcuni nomini prudenti..." (Piazza univer., 1589 Disc. LXIII, pág. 533-534), frase que Figueroa la convierte en "...tenemos claro exemplo en el depravado Luthero, que si bien fue primero advertido por algunos varones prudentes y sabios..." (Plaza, 1615, fol. 241 r.).

- (49) J. Bautista Avalle Arce, La novela pastoril española, Madrid, Revista de Occidente, 1959.

De esta obra hay una segunda edición, corregida y aumentada, Madrid, Ediciones Istmo, 1974, por la que haré las citas.

- (50) La Diana de Montemayor. Nuevamente compuesto por Hieronymo de Texeda Castellano, Intérprete de Lenguas, resi-

dente en la villa de París, do se da fin a las Historias de la Primera y Segunda Parte. (París, 1627).

(51) Ayalde Arce, La novela..., ob. cit., p. 129

(52) Ibidem., p. 129.

(53) Dice Ayalde Arce: "Pero no piense el lector que lo antecedente [la confección circunstancial de la obra] actúa en desmedro de la obra, ya que nos hallamos ante un profesional de las letras que tiene a orgullo ponerse a la altura de cualquier situación, así ésta le sea dada con pie forzado" (La novela..., ob. cit., pág. 216)

(54) Para las Obras de Guarini puede consultarse una edición moderna, a cura di Luigi Firpo, Torino, U.T.E.T., 1950.

(55) Recuerdo que la primera edición de esta conocida obra, es de 1590 y sólo doce años después aparece la primera traducción castellana hecha en Nápoles por Cristóbal Suárez, que repite en 1609 su trabajo de traductor con el nombre completo de C. Suárez de Figueroa.

(56) Aunque El Pastor fido y la Amarilis tienen las aprobaciones fechadas el 1 de agosto de 1609, sabemos que la traducción de Valencia es anterior a la novela pastoril por un documento que se conserva en el Archivo de Esta

do de Mantua. Se trata de una carta de Figueroa dirigida desde Madrid a Vicente I Gonzaga el 21 de Diciembre de 1608 que comienza: "El S. Don Joan Gonçaga lleva a V.A. el Pastor Fido traducido en Español, ya manuscrito, y desseo hacerle imprimir con el amparo de su nombre serenísimo". Esta frase confirma claramente que aunque el libro no saliese de la imprenta hasta el verano de 1609, estaba, con seguridad, finalizado en el invierno de 1608, época en la que Figueroa no había recibido todavía el encargo de escribir la novela pastoral que debía cantar un matrimonio celebrado en marzo del año siguiente.

- (57) No se encuentra paralelo con ninguna de las traducciones: la de 1602 dice "en rostro hermoso" (p. 49) y la de 1609 "en ruvias trenzas, en dos ojos bellos" (p. 38).
- (58) En la traducción napolitana de 1602 se encuentra: "Como a la tierna planta el yelo daña" (p. 49), mientras que la otra versión de 1609, más fiel al original italiano traduce el verso bimembre: "como a las plantas yelo, ardor a flores" (p. 38).
- (59) Recuérdese que esta idea ya se encontraba en el Aminta de Tasso. En el diálogo entre Dafne y Tirsi dice la primera: "Or non sai tu com'è fatta la donna?/Fugge e fuggendo vol che altri la giunga;/ nega, e negando vol

ch'altri si toglia;/pugna, e pugnando vuol ch'altri la
vinca" (Act. II, esc. 2ª). El mismo Figueroa inserta
en la p. 195 de su Amarilis este párrafo, siguiendo la
traducción de Jáuregui: "...¿Tú no sabes/de la mujer
la condición precisa?/Huye, y huyendo quiere que la al
cancen;/niega, y negando quiere que la apremien;/lucha
y luchando quiere que la venzan" (edición de J. Arce,
pág. 72).

(60) Frente a "y suspiré la libertad primera" que aparece
en la traducción corregida de 1609 (p. 214), lo que Fi-
gueroa dice en la novela pastoril se acerca más, en es-
te caso, a la versión castellana de 1602: "y conocí la
libertad pasada" (p. 232).

(61) Avallé Arce, La novela pastoril española, Madrid, Revis-
ta de Occidente, 1959, pág. 191 (n36).

(62) La relación entre Cervantes y Tasso fue señalada por
Joseph G. Fucilla, Ecos de Sannazaro y Tasso en "Don Qui-
jote", en Relaciones hispanoitalianas, Madrid, 1953, p.
27-37, mientras que el estudio de Figueroa y el Aminta
puede verse en el artículo ya señalado de J. Arce, Un
desconcertante plagio en prosa de una traducción en ver-
so, art. cit.

(63) La Constante Amarilis, pág. 251.

- (64) Joseph G. Fucilla, Estudios sobre el petrarquismo en España, Madrid, R.F.E., 1960, pág. 295.
- (65) El largo frontispicio de esta edición dice así: "GERUSA-
LEMME/LIBERATA/del Sig. Torquato/Tasso./Al Sereniss.
Sig. D. Alfonsó II./Duca V. di Ferrara, etc./ Tratta da
fedeliss. copia e ultimamente emendata/ di mano dell'i-
stesso Auttore./Ove non pur si veggono i sei Canti,
che mancano/al "Goffredo" stampato in Vinetia; ma con/
notabile differenza d'Argomento in molti luo-/chi, e
di stile, si leggono anco quei Quattordici/senza compa-
ratione più corretti./Aggiunti a ciascun Canto gli Ar-
gomenti/d'incerto Auttore/. Con Privilegi della Chris-
tianiss. e della Catholica/Maestà; e di tutti i Duchi,
d'Italia./In Parma./Nella Stamparia d'Erasmo Viotti/M.
D.LXXXI [1581] .
- (66) Plaza universal, Madrid, 1615, Disc. XLVI, fol. 208 r.
- (67) "Será casi imposible pueda jamás acertar tales versio-
nes el bárbaro, qué se halla destituido del todo de la
lengua latina, importantísima sin duda, para alcanzar
y poseer las riquezas de cualquier idioma. Así se veen
no pocas veces deslustrados muchos dignos autores, em-
prendidos por su gran desdicha, deste género de idiotas,
no menos presumidos que temerarios" (El Pasajero, 1913,
p. 58).

(68) Alabando a Tasso se entabla el siguiente diálogo:

"Silverio: Por esta razón, no es possible enriquecer
con tantos tesoros suyos otras lenguas; tan
lexos se halla de poder ser con propiedad y
valentía traducido, aunque heredasse el intér-
prete el mismo ardor de sus ideas, transfor-
mándole del todo en sus tropos y concetos.

Laureano: ¿Havrá quien lo aya intentado, no obstante
todas esas dificultades, que haveís propuesto?

Silverio: Y muchos, empero todos infelizmente: porque
según referí, es casi para todos, por su con-
dición inaccesible, aviéndole de bover a la
letra, lo que quizá fuera más fácil parafrá-
seándole".

(Pusílipo, Nápoles, 1629 p. 162-163).

(69) J. Arce, Tasso y la poesía española, ob. cit., p. 34-35.

(70) "A éste pues [a Tasso], insigne en los requisitos apun-
tados, imité en esta obra y con tanto rigor en parte de
la traza, y en dos, o tres lugares de la batalla entre
Orlando y Bernardo, que casi se puede llamar versión de
la de Tancredo y Argante: supuesto me valí hasta de sus
mismas comparaciones".

(71) J. P. Wickersham Crawford, Suárez de Figueroa's "España
defendida" and Tasso's "Gerusalemme liberata" en Roma-
nic Review, IV (1913), págs. 207-220.

- (72) "A diferencia de los poetas anteriores y del gran poeta que iba a seguirle [Bernardo de Valbuena] no tomó por modelo al Ariosto, sino al Tasso, de cuya Gierusalemme puede considerarse su poema como una continua y servil imitación, confesada por él mismo en el prólogo, no sólo respecto de la traza general, sino también por lo que toca a algunos episodios particulares, que están traducidos casi a la letra" (M. Menéndez Pelayo, Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega, Ed. Nacional, III p. 175-176).
- (73) Muchos de estos puntos ya habían sido señalados por Crawford en su artículo, pero para tener una valoración global de la dependencia de Figueroa con Tasso, los incluyo juntamente con las nuevas aportaciones.
- (74) Como se sabe, esta octava es la única que desaparece en la edición napolitana de 1644.
- (75) Este paralelo lo tomo directamente de Crawford. (ob. cit., págs. 218-219).
- (76) J. Arce, Tasso y la poesía española, ob. cit., p. 52.
- (77) Citaré siempre por la edición de Madrid de 1612.
- (78) En la edición napolitana de 1644 se corresponde con la

octava 6 y presenta ligerísimas variantes:

"hizo, ya dentro, humilde reverencia
Turpín...
del par Orlando...
inclinó mucho menos la cabeza".

(79) Obsérvese en este caso el intento de Figueroa de trasladar no sólo la secuencia o el sentido global del verso tassesco, sino cómo trata de conservar la misma rima consonántica en el interior de una misma octava, en los versos 1, 3 y 5.

(80) Véase Plaza universal, 1615, Disc. XLVI, fol. 208 r.

(81) Ibídem, Disc. LXXII, De los Alcahuetes, fol. 267 v.
Aunque no se menciona ningún nombre moderno, Figueroa también critica en El Pasajero a los poetas "con demasiada obscenos y viciosos" (Alivio V, pág. 153).

(82) Maxime Chevalier, L'Arioste en Espagne, (1530-1650), Bordeaux, 1966.

(83) W. Crawford, Suarez de Figueroa's..., ob. cit., p. 213

(84) En otro lugar de este trabajo ya estudié cómo Figueroa parece tener más presente a Carrillo de Sotomayor que a Góngora, desde el momento que en su soneto habla de Atis y no Acis. Como se sabe, en las dos ediciones póst

tumas de Carrillo hechas por su hermano, aparece siempre la forma con "t".

(85) Antonio Vilanova, Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora, Madrid, C.S.I.C. 1957.

(86) Se analiza minuciosamente este verso 359 en el libro citado de Vilanova, pág.432-435, del tomo II.

(87) La idea de Marino sobre la traducción, aparecida años después de El Pasajero, puede ser interesante en estos momentos: "Il tradurre (quando però non sia secondo l'usanza pedantesca) merita anzi loda, che riprensione; nè vi mancano essemi di moltissimi huomini egregi, i quali como che per se stessi fussero fertilissimi ritrovatori, non hanno con tutto ciò lasciato anch'essi d'essercitarvisi. Tadurre intendo, non già vulgarizzare da parola a parola, ma con modo parafrastico mutando le circostanze della ipotesi, et alterando gli accidenti senza guastar la sostanza del sentimento originale" (La Sampogna, Milano, 1620, pág. 27-28).

(88) El Pasajero, ed. cit., pág. 211.

(89) El paralelismo entre Marino y Figueroa ya había sido señalado en un artículo de Dámaso Alonso, La supuesta imitación por Góngora de la "Fábula de Acis y Galatea"

Madrid, R.F.E., XIX (1932), pág. 356).

(90) Con motivo de celebrarse en 1975 el sexto centenario de la muerte de Boccaccio, la Revista de Filología Moderna de la Universidad Complutense dedicó un número a este grandioso escritor. Por este motivo preparé un breve artículo Notas sobre Boccaccio y Suárez de Figueroa, en Revista de Filología Moderna, Madrid, C.S.I.C. vol. XV, nº 55, junio 1975, págs. 603-612.

En el presente apartado de la Tesis resumiré los puntos fundamentales y las conclusiones a las que había llegado en el citado artículo.

(91) Como en otras ocasiones para todas las citas de El Pasajero, me baso en la edición de Rodríguez Marín, Madrid, Renacimiento, 1913.

(92) Se trata de la obra titulada Filocolo, que Boccaccio, por una mala etimología, hace derivar de "ψίλος" y "χόλος" cuando, en realidad, queriendo que significase "fatiga de amor", debería hacerlo de "ψίλος" y "κοπος".

Es curioso que esta etimología imaginaria que ya fue observada por algunos críticos, no pasase desapercibida a Suárez de Figueroa, cuya cultura le hace corregir el título original por el de Filocopo.

(93) Más adelante tendré ocasión de hablar nuevamente de es

te cuento.

(94) Este es también el título de una obra juvenil de Boccaccio de tema amoroso, pero que, a mi entender, no de muestra que Figueroa la conociese o tuviese la intención de citarla. Al aparecer el nombre después de citar los otros dos, creo que se refiere exclusivamente al personaje decameroniano.

(95) De estos nombres femeninos, Emilia y Elisa, aparecían en otras obras anteriores de Boccaccio, mientras que Filomena y Neifile son utilizados por primera vez por el novelista toscano.

(96) En efecto, en la novela boccaccesca se cuenta la historia del joven Galeso, llamado Cimón por lo bruto y salvaje, que, haciendo caso omiso de los consejos de su padre, un rico y poderoso señor de Chipre, no deseó ningún contacto con la cultura y civilización hasta que la simple presencia de Ifigenia le hizo aficionarse a los estudios y se convirtió en el hombre más culto de la isla griega.

(97) La biografía de Juan está narrada con gran agilidad y es interesante desde un punto de vista literario porque sigue la técnica empleada por la novela picaresca.

(98) Franco Meregalli, La literatura italiana en la obra de

Cervantes, en Arcadia, VI (1971), pág. 10.

(99) "Alguna imitación ocasional [de Boccaccio] se encuentra también en el Teatro popular, de Lugo Dávila; en El Pasajero, de Suárez de Figueroa, y en El Criticón, de Gracián. Puntualizar todo esto y seguir el rastro de Boccaccio hasta en nuestros cuentistas más oscuros es tarea brillantemente emprendida por miss Bourland y que procuraremos completar cuando tratemos de cada uno de los autores en la presente historia de la novela" (Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, Madrid, Edición Nacional, 1943, III, pág. 28).

(100) C.B. Bourland, Boccaccio and the "Decameron" in Castilian and Catalan Literature, en Revue Hispanique, 1905, XII, págs. 1-132. En el apartado correspondiente a la influencia del cuento quinto de la jornada segunda dice: "A versión of it also to be found in Christoval Suarez de Figueroa's Passagero, Alivio VII" (pág. 74), y un poco más adelante estudia la correspondencia entre ambas versiones (págs. 82-84).

(101) Sigo la edición Decameron, Napoli-Roma, Ricciardi, 1952, págs. 99-112.

(102) Dice con desfachatez el fraile: "Che paura avete voi? credete voi che eglí vi manuchi? Li morti non mangiano

gli uomini, io v'entrerò dentro io" (pág. 111)

- (103) Así cuenta Juan esos momentos angustiosos después de que sus falsos amigos le abandonan y "dieron con la losa sobre su mismo encaje": "Quedé con el alma en los dientes, tan cerca de espirar de miedo y frío, que fue singular milagro no quedarme allí para siempre. En medio de tanta tristeza y confusión, oí voces en la iglesia como de clérigos que cantaban. Anduve tentando a una y otra parte, hasta que vine a dar con la escalerilla que subía a la entrada de la bóveda, por donde había bajado poco había. Animéme cuanto pude, y por los resquicios de la misma piedra comencé a dar terribles gritos. Tuve suerte en que uno de los eclesiásticos lo oyó y, pidiendo atención al compañero que tenía al lado, quedaron ambos ciertos que se hacía ruido por allí cerca. Avisaron a los demás, y así, seis o siete de camarada vinieron poco a poco a descubrir la parte de donde salían las voces. Alzaron, aunque medrosísimos, la losa, con que salí de improviso, escapado de entre todos como saeta. Cayeron, al verme, desmayados, casi todos, hechos figuras de Resurrección; mas yo, que aún tenía en la memoria la vereda del postiguillo, apeldelas hacia allá velozmente" (pág. 245).

- (104) Aunque el lamentable aspecto de Juan se debe a una causa bien diferente de lo que le ocurre a Andreuccio, am

bos se encuentran en determinado momento con el mismo problema. Las burlas que el personaje español recibe por su "jaspeado" aspecto se corresponden con el que Andreuccio tiene que soportar de todos aquellos que le ven y huyen de él a causa del terrible olor que despi- de después de ser robado y expulsado de la casa de su fingida hermana.

- (105) En la edición de la obra italiana preparada por Branca se señala que Boccaccio pudo basarse, a su vez, para el episodio de los profanadores de tumbas en la novela Antheia e Habrocame.

- (106) Por la particularidad que este cuento presenta en Boccaccio, es decir, la división en partes independientes de las tres aventuras del protagonista, los imitadores tienen libertad para seguir la historia completa como Matías de los Reyes (Aviso IV de su Curial del Parnaso 1624), o bien una de sus partes, como ocurre con Vicente Espinel (Relación 3ª del descanso octavo de sus Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón, 1618), Antonio Liñán y Verdugo (novela 5ª de Gufa y avisos de forasteros, 1620) y Baltasar Gracián (Crisis undécima y duodécima de El Criticón, 1664).

- (107) Bourland, ob. cit., pág. 82.

(108) Estas variantes simbolizan un cambio de mentalidad de dos épocas y de dos personalidades diversas. La desenfadada actitud de Boccaccio en la aparente despreocupación en la Italia del siglo XIV choca de lleno con la recatada personalidad de Suárez de Figueroa en la España de la Contrarreforma. Un escritor como él, que critica abiertamente las costumbres de la corte y de sus contemporáneos, siente miedo, o quizás respeto, a reproducir literalmente todos los pasajes de la novela de Andreuccio.

(109) Torquato Tasso, La Gerusalemme liberata, commentata da Fredi Chiappelli, Salami, Firenze, 1957.

783 m

VII. CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En la vasta producción literaria de nuestro Siglo de Oro, no es de extrañar que muchos de los autores considerados de "segunda fila" hayan quedado un tanto olvidados. Es este olvido, en cuanto a la totalidad de la obra de Figueroa lo que intenta paliar el presente trabajo, presentando su personalidad literaria y encuadrándola en el amplísimo marco en que le tocó vivir: el siglo XVII.

Pudiera pensarse que si algunas de sus obras no han sido estudiadas es porque no lo merecían. Ello no es del todo justo. En efecto, la complejidad psicológica y artística de Suárez de Figueroa no puede ser debidamente apreciada si no se la examina globalmente. De este modo adquieren nueva luz obras que, siendo prácticamente desconocidas -como las Varias noticias o el Pusílipo-, merecen ser encuadradas y estudiadas con mucha mayor atención.

Por ello se ha pretendido con este trabajo iniciar en profundidad el estudio de cada una de las obras que no aparecen, en su conjunto, especificadas o reseñadas -como ya he recordado-, en ningún manual de his-

toria literaria española, ni siquiera en monografías dedicadas a la literatura barroca.

La única conclusión posible es, pues, obvia y de riva del objetivo inicial propuesto: llamar la atención sobre los aspectos olvidados de la actividad literaria de Figueroa y haber desbrozado el camino para el total conocimiento de la misma. Pero, a parte del estudio global del autor y su obra, justo es que resuma brevemente lo que considero las más significativas aportaciones personales dentro de los resultados obtenidos:

1º.- En el aspecto personal y biográfico, la identificación de la breve nota autógrafa que -a parte de su interés caligráfico por la falta de manuscritos del autor- alarga en unos años la vida hasta ahora conocida de Figueroa. Se encuentra dicha anotación en uno de los ejemplares de la edición de 1644 de la España defendida y, por su interés, se incluye la página fotocopiada en un Apéndice.

2º.- Localización de una edición desconocida de La Constante Amarilis. Es, como la citada habitualmente, de 1609 pero presenta una dedicatoria completamente diferente y una serie de variantes en la redacción de los preliminares Al Lector. El único ejemplar de esta rara edición, nunca citada, lo he localizado en

la Biblioteca de Palacio, en Madrid.

3º.- Cotejo de la traducción de la Plaza universal con el original de Tommaso Garzoni y hallazgo de la edición de la Piazza universale utilizada por Figueroa. Se hace, como consecuencia, la confrontación de ambos textos y la delimitación de las partes que son aportaciones originales del escritor español.

4º.- Cotejo de las dos ediciones de la España defendida, muy diferentes entre sí. Se incluyen en un Apéndice las setenta y tres octavas que Figueroa añade en la segunda redacción de su poema épico.

5º.- Estudio de las dos diferentes traducciones, y sus tres ediciones, del Pastor fido de Guarini. Ello ha llevado a conclusiones sobre la identidad de un único traductor frente a quienes han pensado en dos distintos.

6º.- La coincidencia de títulos entre el poema épico figueroniano y un opúsculo de Quevedo -cuyo manuscrito autógrafo es anterior en dos años y medio a la primera edición de la España defendida-, ha dado lugar al olvido de algunas de las dos obras e incluso a confusiones y errores que quedan aclarados en el capítulo correspondiente de esta tesis.

7º.- Confrontación de El Pasajero y de El viaje entretenido de Agustín de Rojas, señalando los puntos de contacto y las divergencias entre ambas.

8º.- Análisis de la coincidencia entre una narración incluida en El Pasajero y una parte de un cuento del Decamerón, precisando los puntos clave del paralelismo y la forma en que Figueroa transforma o interpreta, con mentalidad contrarreformista, lo que Boccaccio había escrito casi tres siglos antes.

9º.- Análisis minucioso de un romance incluido en el Pusílipo dedicado al combate entre Clorinda y Tancredi, que traduce, en gran parte, las octavas escritas por Tasso en su Gerusalemme liberata.

10º.- Estudio de las relaciones literarias del escritor vallisoletano con otros españoles contemporáneos y, sobre todo, con escritores italianos. En este sentido el capítulo dedicado a las vinculaciones y deudas con la literatura italiana, ofrece nuevas perspectivas nunca hasta ahora abordadas en su conjunto por la crítica.

11º.- Recopilación de toda la obra dispersa de Figueroa que se presenta en un Apéndice, con todos los originales fragmentarios y dispersos-nunca reunidos de los que algunos son de difícil acceso.

7887

BIBLIOGRAFIA

B I B L I O G R A F I A

1.- BIBLIOGRAFIA SOBRE SUAREZ DE FIGUEROA Y SU OBRA

ALONSO CORTES, Narciso; Sobre Cristóbal Suárez de Figueroa, en Miscelánea vallisoletana, 4ª serie, Valladolid, 1926, 41-54.

ARCE, Joaquín: Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso, en "Filología Moderna", Madrid, XIII (1972), nº 46-47, 3-29.

ARCE MENENDEZ, Angeles: La "Piazza universale" de Tommaso Garzoni y la "Plaza universal" de Cristóbal Suárez de Figueroa, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1971.

----- : Madrid en la obra de Cristóbal Suárez de Figueroa, en "Anales del Instituto de Estudios Madrileños", Madrid, C.S.I.C., X (1974), 465-476.

----- : Notas sobre Boccaccio y Suárez de Figueroa, en "Filología Moderna", Madrid, nº 55, (junio 1975), 603-612.

AVALLE ARCE, Juan Bautista: Figueroa, "El Divino", and Suárez de Figueroa, en "Modern Language Notes", LXXI (1956), 439-441.

BUCETA, Erasmo: Carrillo de Sotomayor y Suárez de Figueroa, en R.F.E., Madrid, VI (1919), 299-305.

CABAÑAS, Pablo: Guarini y Suárez de Figueroa (Eurídice y Orfeo en la novela pastoril) en "Estudios dedicados a Menéndez Pidal", Madrid, C.S.I.C., IV (1953), 331-358.

CRAWFORD, J.P.W.: The Life and Works of Christóval Suárez de Figueroa, Filadelfia, 1907.

----- : Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa, traducción del inglés con notas de Narciso ALONSO CORTES, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 1911.

----- : Some notes on "La Constante Amarilis" of Christóval Suárez de Figueroa, en "Modern Language Notes", XXI, 8-11.

----- : Suarez de Figueroa's "España defendida" and Tasso's "Gerusalemme Liberata", en "Romanic Review", IV (1913), 207-220.

CHICLANA CARDONA, Angel: Una traducción castellana de "Il Pastor fido" de Giambattista Guarini, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1964.

DOWLING, John: Un envidioso del siglo XVII: Cristóbal Suárez de Figueroa, en "Clavileño", Madrid, nº22 (1953), 11-16.

GIOVANNINI, Marina: Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa, en "Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Ca' Foscari", Mursia, 1º, VIII (1969), 115-119.

PUERTA, Manuel: Trayectoria ideológica de Cristóbal Suárez de Figueroa, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Illinois (Urbana), 1975.

RENNERT, Hugo A.: Some documents in the life of Chistóval Suárez de Figueroa, en "Modern Language Notes", VII (1892), 398-410.

----- : The "Constante Amarilis" of Figueroa, en The Spanish Pastoral Romances, Philadelphia, 1912, 171-180.

RODRIGUEZ MOÑINO, A.R.: Biobibliografía inédita de Cristóbal Suárez de Figueroa, en "Revista del Centro de Estudios Extremeños", III (1929), 265

WELLINGTON, Marie Z.: La "Constante Amarilis" and its Italian Pastoral Sources, en "Philological Quarterly", XXXIV, I (1955), 81-87.

2.- BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA DE OBRAS CITADAS

AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel de: Teoría de la literatura, Madrid, Gredos, 1972.

ALLACI, Lione: Drammaturgia, Venezia, 1755.

ALONSO, Dámaso: En torno a Lope, Madrid, Gredos, 1972.

----- : Una supuesta imitación por Góngora de la "Fábula de Acis y Galatea", en R.F.E., Madrid, XIX (1932), 349-387.

ALONSO Martín: Enciclopedia del idioma, Madrid, Aguilar, 1958.

ALONSO CORTES, Narciso: Noticias de una corte literaria, Valladolid, Imprenta La Nueva Pincia, 1906, 132-146.

ALONSO Y PADILLA, Pedro José: Cathálogo de libros entretenidos de novelas, cuentos, historias y casos trágicos para divertir la ociosidad, en los Preliminares de Soledades de Aurelia..., de Jerónimo Fernández de la Mata, Madrid, 1737².

ANTONIO, Nicolás, Bibliotheca Hispana Nova..., Matriti,

Apud Joachim de Ibarra Typographum regium,
M.DCC.LXXXIII (1783).

ARCE, Joaquín: Tasso y la poesía española, Barcelona, Planeta, 1973.

AVALLE ARCE, Juan Bautista: La novela pastoril española, Madrid, Revista de Occidente, 1959. (Hay segunda edición Madrid, Istmo, 1974).

BOCCACCIO, Giovanni: Decamerone, a cura di Enrico BIANCHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.

BOURLAND, Caroline B.: Boccaccio and the "Decameron" in Castilian and Catalan Literature, en "Revue Hispanique", XII (1905), 1-232.

BOUSOÑO, Carlos: Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1970.

CABRERA DE CORDOBA, Luis: De Historia para entenderla y escribirla, edición de Santiago MONTERO DIAZ, Madrid, Biblioteca Española de "Escritores Políticos", 1948.

----- : Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614, Madrid, 1857.

CARAVAGGI, Giovanni: Evoluzione di un presupposto aristotelico nell'evica ispanica del tardo Rinascimento

(con uno studio su alcuni prologhi e poemi), en
 "Cultura Neolatina" (Bollettino dell'istituto di
 Filologia Romanza dell'Università di Roma), Mo-
 dena, XXIII (1963), fasc. 1, 1-71.

CARAVAGGI, Giovanni: Torquato Tasso e Cristóbal de Mesa, en
 "Studi Tassiani", Bergamo, XX (1970), 47-85.

CARBALLO, Luis Alfonso de: Cisne de Apolo, edición de A.
 PORQUERAS MAYO, Madrid, C.S.I.C., 1958.

CARRILLO DE SOTOMAYOR, Luis: Libro de la Erudición Poética,
 edición de Manuel CARDENAL IRACHETA, Madrid, Bi-
 blioteca de Antiguos Libros Hispánicos, VI (1946).

----- : Poesías completas, Edición, prólogo y notas
 de Dámaso ALONSO, Madrid, Signo, 1936.

----- : Poesie. I Sonetti, a cura di Fiorenza RANDELLI
 LI ROMANO, Firenze, Università degli Studi,
 1971.

CASCALES, Francisco: Cartas Filológicas, edición de Justo
 GARCIA SORIANO, Madrid, Clásicos Castellanos,
 1969.

----- : Tablas poéticas, edición de B. BRANCAFORTE,
 Madrid, Clásicos Castellanos, 1975.

CERVANTES, Miguel de: Obras completas, edición de MARTIN de
 RIQUER, Barcelona, Planeta, 1962. "

- CROCE, Benedetto: Pagine di Tommaso Garzoni, in Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento, Bari, Laterza, 1958.
- CHEVALIER, Maxime: L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux", Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.
- ELIAS DE TEJADA, Francisco: Nápoles hispánico, Madrid, Ediciones Montejurra, 1958.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: Una guerra literaria del Siglo de Oro, en Estudios sobre Lope de Vega, Madrid, C.S.I.C., 1932.
- FERNANDEZ GUERRA Y ORBE, Luis: Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Madrid, 1871.
- FERNANDEZ NIETO, Manuel: Vida y obra de Alonso Remón, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1973.
- FONTECHA, Carmen: Glosario de voces de textos clásicos, Madrid, C.S.I.C., 1941.
- FUCILLA, Joseph G.: Estudios sobre el Petrarquismo en España, Madrid, R.F.E., 1960.

FUCILLA, Joseph G.: Relaciones hispanoitalianas, Madrid, C.S.I.C., 1953.

GALLARDO, Bartolomé José: Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos, Madrid, Rivadeneyra, 1863-1889.

GARCIA BERRIO, Antonio: La decisiva influencia italiana en la ciencia poética del Renacimiento y Manierismo españoles: las fuentes de las "Tablas poéticas" de Cascales, en "Studi e problemi di critica testuale", Bologna, nº7 (1973), 136-160.

GARCIA SORIANO, Justo: Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo, en el "Boletín de la Real Academia Española", XIII (1926), cuad. LXV, 591-629.

GERHARDT, Mia: La Pastorale. Essai d'analyse litteraire, Assen, 1950.

GILI Y GAYA, Samuel: Tesoro lexicográfico, Madrid, C.S.I.C., 1960.

GIUSTINIANI, Michele: Gli scrittori liguri, Roma, appresso Nicol'Angelo TINASSI, M.DC=LXVII (1667).

GRACIAN, Baltasar: Obras completas, edición de Evaristo

MARAVALL, José Antonio: Teoría española del estado en el siglo XVII, Madrid, 1944.

MARTIR RIZO, Juan Pablo: Historia de la muy noble ciudad de Cuenca, Madrid, 1629.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino: Biblioteca de Traductores españoles, Madrid, C.S.I.C., 1953.

----- : Bibliografía hispano-latina clásica, Madrid, C.S.I.C., 1951.

----- : Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Madrid, C.S.I.C., 1949.

----- : Historia de las ideas estéticas, Madrid, C.S.I.C., 1940.

----- : Orígenes de la novela, Madrid, C.S.I.C., 1943.

MEREGALLI, Franco: La literatura italiana en la obra de Cervantes, en "Arcadia", Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft, 1971, 1-15.

MEXIA, Pedro: Silva de Varia lección, Venetia, M.D.LIII.

NAVARRO TOMAS, Tomás: Métrica española, New York, 1956.

PEREZ PASTOR, Cristóbal: Bibliografía madrileña o descrip-

ción de las obras impresas en Madrid, Madrid,
1906.

PFANDL, Ludwig: Historia de la Literatura nacional en la
Edad de Oro, Barcelona, Sucesores de Juan Gili,
1933.

PIERCE, Frank: La poesía épica del Siglo de Oro, Madrid,
Gredos, 1961.

PIÑERO RAMIREZ, Pedro: Luis de Belmonte Bermudez: Estudio
de "La Hispálica", Sevilla, 1976.

PORQUERAS MAYO, Alberto: El prólogo en el Renacimiento es-
pañol, Madrid, C.S.I.C., 1965.

----- : El prólogo en el Manierismo y Barroco españo-
les, Madrid, C.S.I.C., 1968.

QUEVEDO, Francisco de: España defendida y los tiempos de
ahora, de las calumnias de los noveleros y se-
diciados, edidet with an introduction and notes
by R. SELDEN ROSE, Madrid, Boletín de la Real
Academia de la Historia, 1916.

----- : Obras Completas, edición de Luis ASTRANA MARIN,
Madrid, Aguilar, 1945.

RANDELLI ROMANO, Fiorenza: Poesie di Carrillo y Sotomayor,
Firenze, Università degli Studi, 1971.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de Autoridades, edición facsimil, Madrid Gredos, 1964.

REYES CANO, Rogelio: La "Arcadia" de Sannazaro en España, Sevilla, Anales de la Universidad Hispalense, 1973.

RICCIARDELLI, Michele: "L'Arcadia" di Iacopo Sannazaro e di Lope de Vega, Napoli, Stamperia Napolitana, 1966.

ROJAS VILLANDRANO, Agustín de: El Viaje entretenido, edición de Jean Pierre RESSOT, Madrid, Clásicos Castalia, 1972.

ROMERA NAVARRO, Miguel: Registro de lexicografía hispánica, Madrid, C.S.I.C., 1951.

ROUANET, Leo: Un "Auto" inédit de Valdivielso, en Homenaje a Menéndez Pelayo, Madrid, I (1899), 57-62.

SALVA Y MALLEN, Pedro: Catálogo de la Biblioteca de Salvá, Valencia, Ferrer de Orga, 1872.

SANNAZARO, Iacopo: Opere, a cura di Enrico CARRARA, Torino, U.T.E.T., 1952.

SARRAILH, J.: Algunos datos acerca de don Antonio Liñán y Verdugo, autor de la "Gufa y Avisos de forasteros" (1620), en R.F.E., Madrid, VI (1919), 346-363.

SHEPARD, Sanford: El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1970.

SIMON DIAZ, José: Bibliografía de la literatura hispánica, Madrid, C.S.I.C., 1960-1972.

----- : Impresos del siglo XVII, Madrid, C.S.I.C., 1971.

TASSO, Torquato: Aminta, a cura di G. BARBERI SQUAROTTI, Padova, Classici Italiani, R.A.D.A.R., 1968.

----- : Aminta, traducido por Juan de JAUREGUI, edición de Joaquín Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1970.

----- : La Gerusalemme liberata, a cura di Fredi CHIAPPELLI, Firenze, Salami, 1957.

TERRACINI, Lore: Una frangia agli arazzi di Cervantes, in "Linguistica e Filologia". Omaggio a Benvenuto Terracini, Milano, Mondadori, 1968, 281-311.

TICKNOR, M.G.: Historia de la literatura española, traducida al castellano con adiciones y notas críticas por don Pascual de GALLANGOS... y don Enrique de VEDIA, Madrid Rivadeneyra, 1854.

TODA Y GUELL, Eduart de: Bibliografía Espanyola d'Italia, Barcelona, 1930.

VARELA; José Luis: La "Literatura Mixta" como antecedente del ensayo feijoniano, en El Padre Feijoo y su siglo, Simposium, Universidad de Oviedo, I (1966), nº 18, 79-88.

VILANOVA, Antonio: Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora, Madrid, C.S.I.C., 1957.

----- : Preceptistas de los siglos XVI y XVII en Historia general de las Literaturas Hispánicas, Barcelona, Vergara, III, 1968.

VIII. APENDICES.

1.- OBRA DISPERSA

4.1

En el mismo año^{do} 1612 volvemos a encontrar otra pequeña colaboración de Figueroa. Se trata de un Al Lector, en prosa, al poema en octosílabos La Cruz de Albano Remírez de la Trcera (Madrid, Juan de la Cuesta, 1612). El texto del vallisoletano dice así:

"Si suele ser en los escritos lo más digno de alabanza la buena elección de lo que se escribe, muy grande se le deve al autor deste libro, por la acerrada que hizo, de lo que comprendió, por ser sujeto tan reverenciado y querido de cielo y tierra. En él descubre la agudeza de su ingenio, y su mucha erudición, pues sin los apropiados y atributos, que aplica a la Cruz, campea con infinitos nuevos, y elegantes modos de dezir, haziendo llegar tan dichosamente materia, que parece se avía de terminar en el primer Canto, hasta el décimo. Podráse pues, desde oy, dar el para bien a los devotos deste santissimo árbol, en razón de hallar en tan corto volumen tantas excelencias suyas, tantos divinos requiebros, y tantas declaraciones de misterios ocultos. Assí será escusado captar aquí la benevolencia del Lector, pues lo que se trata está tan impresso, y assido en las almas de los católicos, y el modo con que se trata tan realzado, que ha de ser forçoso al más crítico, que lo leyere, acudir con tributo de loor, no de censura.-"

Christóval Suárez de Figueroa

1.2. El mismo año de la aparición de la Espeja de-
fendida, se edita también en Madrid el poema titulado
Lira deshecha por la expulsión de los Moriscos de los
Reynos de España del portugués Juan Méndez de Vasconce-
 los (Madrid, 1612). En los preliminares de dicho poema
 en octavas, además de las partes de rigor, hay varias
 poesías y sonetos laudatorios; precisamente el último
 de estos sonetos es de Suárez de Figueroa y se transcri-
 be a continuación, conservando la grafía. Dice así:

"Mientras sobervio osar la ofensa trata
 Del Español, que es de milicia norte,
 Mientras ordena que sus glorias corte
 Un falso Moro, un pérfido Tyrata.

De su Imperio las águilas desata
 Amphitrites, y elige por consorte
 Al tremendo, al horrísono Navorte,
 Que el humano espirar feroz remata.

Qual rayo apenas uno y otro asoma.
 Quando el poder del inclito Monarca
 Postrados dexa entrambos enemigos.

Ardió Iutero y feneció Mahoma,
 Y del incendio y robos de la Furca
 Oy, Ivan; tu espada y pluma son testigos".

13. RELACION DE LA ONRO.

SISSIMA JORNADA, QUE LA Magestad del Rey Don Felipe nuestro Señor a hecho aora con nuestro Principe, y la Reyna de Francia sus hijos, para efetuar sus reales bodas: y de la grandeza, pompa y aparato de los Principes y Señores de la Corte, q̄ yuan acópañando a sus Magestades, es relacion la mas cierta q̄ a salido de la Corte. Ordenada por el Dotor Christoual de Figue-
roa residente en ella. Es-

te año 1615

ESTILO es muy vsado de Dios dar muchos trabajos y penalidades a los que más quiere, pero colma luego de alegría y descanso la misma casa que poco antes parecia dexarla de su mano. Jacob siruio, trabajo y sufrio catorze años, pero al fin gozo su muy deseada Raquel, colmandole Dios de tantos bienes, que causaron al suegro no pequeña embidia. Oy vemos en nuestra felicissima España, el mismo exemplo de bien y descanso, no solo en el fin de los catorze años y mas que a que su Magestad catolica es nuestro Rey y Señor, que lo sea dilatados siglos, pero en el progreso y discurso de su Monarquía: pues Dios por su infinita clemencia a colmado a España de la tranquilidad y bonanca de que goza con tan segura paz, que parece como es verdad, que las naciones enemigas y barbaras no osan a perdelle el respeto temiendo disgustarla, todo por ordenacion diuina, para que conozcamos los singulares beneficios que nos haze el cielo: y no el menor de todos, tener vn Rey, tan justo, religioso y Christiano: por quien merecio España, verse de todo punto libre de los arraigados moros, añadiendo aora el cero mayor a la quenta de tan conocidos fauores, pues a juntado con tan felices y deseadas bodas la ilustrissima sangre de Francia, con la nobilissima de España, eslabonando có tan firme y amorosa cadena de paz, las dos mas poderosas, mas ricas, mas fuertes y mas religiosas Monarquias de la Europa: cuyas dos columnas hermanadas y vnidas son y an de ser poderosas, no solo a sustentar el bellisimo templo de nuestra Iglesia Catolica, que estriua como en su cetro, sobre los ombros del Vicario de Christo: pero seran (confederadas) terror y asombro de los enemigos de la fe: gran bien, gran dicha, y suma felicidad, para entrambos Reynos. Este podemos llamar siglo dorado, con tanta razon, como lo muestra la paz de que gozamos.

No tiene Francia menos conocimiento del bien que le entra por las puertas, pues con general regozijo, a mostrado lo mucho que deue a Dios por el beneficio presente, y sobre todos como quien le cabe mas parte a mostradola alegría del alma, la christianissima reyna madre, que viene con su amada hija Princesa nuestra a san Juan de Luz, raya de España y Francia, donde a de hazer tan felicissimo trueco, recibiendo a nuestra Infanta, para esposa del christianissimo Rey su hijo, que queda aguardado en Burdeos, como otro Isaac, que esperaba de Mesopotamia a la hermosa Rebecca.

No es posible, sino que el ingenio humano con desseo de mostrarse superior a lo que hasta aora a descubierto, a remontado el buelo, buscando marauillas, trazando fiestas, y executando traças, escureciendo las soberbias galas de los antiguos Perlas. Ya los Franceses olvidados de su modello traje, parece que desahian a la bicarria de España, o ya porque an de verse juntos, o porque en la grandeza y magestad con que

llegan

llegan, conozcamos la alegría que tienen de tan dichosa junta. La ilustre cavallería francesa tan celebrada por el mundo, que viene acompañando a su Reyna, no de otra suerte que la presencia del sol escurece las mas luzidas estrellas viene ella causando envidia al mismo sol, que trajes, que aparatos, que invenciones (que parece que exceden al humano credito) no se ven juntos en esta felicissima jornada.

Desde oy veremos sepultada en silencio la encarecida pompa de la Reyna Gitana que saliendo a recibir a Marco Antonio, quemava por las orillas del rio Cidno (para vestir los ayres de olorosa fragancia) las preciosas Aromas de Pancaya, y Aliria atravesando el rio en una galera de Emano, marfil y oro, con las cuerdas de seda y aljofar, las velas de damasco, y los remos de plata, y la Reyna que en belleza y donayre, era asombro de aquellos siglos, yua sentada en la popa, tan guarnida de razimos de oro y perlas, que parecia la esfera del sol, alçadas las cubiertas de un pavillon de tela, por donde se mostrava la gran Cleopatra, alegrando los campos, suspendiendo el ayre, y embelecando el rio: cuyas aguas herian mansamente con los argentados remos, no torçados viles, sino bellissimas donzellas, que vestidas de galas y colores diversas, llevuan a su Reyna, a las deseadas vistas del vencedor Antonio: pues todo este aparato y grandezas, es cifra de la Magestad con que viene la Reyna madre, que aunque no es por agua su jornada, es la tierra por donde se viene acercando a España un mar inmenso de aparatos reales. Vienenla acompañando ocho mil hombres honrada y servida de los mayores Principes y señores de Fracia, que cada uno de ellos parece el dueño de tan gran jornada.

Llegando pues el deseado tiempo en que España començasse la suya, salio su Magestad del Rey don Felipe nuestro Señor de Valladolid, donde estava haziendo tiempo con nuestro Principe que Dios guarde, y la Infanta, y la Reyna de Francia: y uales acompañando y llevando el excelentissimo Duque de Lerma, que en esta ocasion se acababa de conocer su generoso coraçon, y firme voluntad con que siempre a servido a su Rey, haziendo a su costa las mayores expensas y gastos que a hecho, no vasallo de Rey, sino Rey de mucho numero de vasallos. Las fabulas encarecidas de las fingidas mesas de los Dioses, quando baxavan a la tierra a ocupar los floridos Bosques de Tetalia. Aquellas fuentes que fueron ninfas de las selvas: las flores y plantas que guardan oy el nombre de los transformados dueños, ya locos, ya enamorados, si vieran los campos de España, por donde va passando el Monarca Filipo, o lloraran de envidia, o quedaran de todo punto marchitos, porque el excelente Duque previniendo con prudente aviso todo regalo a sus Reyes, colmava de regaladas aguas el lugar mas inculto del camino, pues parece que brotavan fuentes los riscos al passar los Reyes, los bosques ofrecian esplendidas mesas, que parece que salian del coraçon de sus arboles, y que en cada sitio que paravan nazian los regalos, traydos de las vezinas comarcas, prevenidas para la sobra, por no caer en falta en la menor cosa que pudiera hazerla el desuido humano.

Que copiosa materia se les ofrece aora a los Cisnes Españoles, que bien podrian coronados de laurel contar la bizarria, hermosura y galas de las damas que lleva nuestra Infanta, y apostar que van estos dias subiendo el Parnaso arriba mas tropas de Poetas, que tiene penas el monte, cada uno con su doçena de aprendices de todos es-

tados y ciudades, que esta bendita ciencia es tan piadosa, que se comunica hasta con lacayos, que yo oí celebrar un soneto que hizo cierto lacayo entretenido en Corte, a la mañana de Adán, y unas de rimas el diluvio quiza por ser de agua, bien saben los buenos por quien se dice, pero los elegantes versos, que previenen para hazer peripetua al mundo jornada tan celebre, diran que solos ellos merecieron subir a la cumbre del monte, bañarse en la fuente, y comunicar los musas. Ya espero que vno celebre el taballo negro enfortijado, poblado de diamantes y rubies, la frente de alabastro, y manos de nutil: otros los ojos carcos, verdes, o amarillos, y a este peso las demas facciones, que con nona quedado Principe en la Corte que no siga la jornada, asistido por un criado presurido de herramienta, para escreuir los banquetes, festines, serenos, bailes, torneos, juegos y danças, que an de hazer los mismos Principes, y cauallos, así Españoles, como Franceses, en oara y seruicio de sus Reyes.

Llegó tambien su desahogada para salir a la jornada a los Señores de la Corte de España, a quien su Magestad lagarda en Burgos. Parece que muchos años antes estauan presuridos para ella, porque le juzgara imposible, que ea menos que muchos pudieran los oficiales de la Corte, aun que todos sus vezinos fueran oficiales, hazer tan extraordinarios y soberbios trajes de telas y bordados, así para los señores, como para tan copioso numero de criados, a quien hizieron costosísimas y biçarras libreas, cosa admirable fue ver la maquina de cauallos, con tantos paramentos y guarniciones de recamados, oro, plata y perlas, y fue no menos de ver partir la caualleriza de su Magestad, que lleuaua para su real persona, quarenta cauallos enmascarados, costosa y curiosamente recogidos cola y clinos con cintas de diuersos colores, y un como en su escolta veinte y cinco pajes del Rey en cuerpo y a cauallo con calças y cueras, los mas con abitos de Santiago Alcantara y Calatrava. Lleuaua el antiguo vaquero de Don Alonzo carmel con las armas reales, y los demas medias legas, ligadas a abaxa con sus lavoz y pitos de un clarín que yua delante. Sin los quarenta cauallos vna sesenta y quatro con ricos cubiertas, lleuando a cada vna y lo mismo a los cauallos, va lacayo vestido de librea vistosa.

Parece que con la salida de los Principes a dexado la Corte las galas, porque todo quanto la invencion ha en un pado imaginar tanto sacaron de Madrid. La puerta de San Saluador quedo sin joya de consideracion, porque el menor de los que van a la jornada le parecio poco comprarlas todas, y así gastaron esplendidamente, y de manera que eu diamantes, rubies, topacios, amatistas, balajes, crisolitos y esmeraldas lleuaua en cistada la India Oriental, en gorras, cueras, capas y bohemos gaito por cierto bien empleado, pues se ocupa en seruicio y honra de sus mismos Reyes, los que mas mostraron el animo y las fuerças fueron el Duque de Uceda, y el de Cez su hijo, al fin como tan obligados a su Rey el Duque de Sesa cauallero nobilísimo de condicion: prudente en sus acciones: y de claro ingenio se estremo gastando muy grande parte de su copiosa renta: que no pudo costar poco lo mucho que previno, las galas de criados tantos y tan biçarras: El Duque de Pastrana mimosbo tan generoso como galan pudiera solo ocupar esta Relacion:

el Almirante de Castilla, el Marques de Peñafiel, mayorazgo del valeroso Duque de Ossuna, que va aora al gobierno de Napoles. Salieron tambien alegrando con luzida Magestad las calles y plaças de Madrid, el Duque de Maqueda, Principe no menos generoso, que el que mas luzo Signio tambien a sus Reyes, el Marques de Villanueva, yerno del Duque de Alua, con el Marques de Barcarrota, y el de Alcañices, tan poeta como galan: y es vno de los gallardos caualleros de la Corte, dexaron a Madrid asombrada con su vistoso aparato. El excelente Duque de Feria, por estar de partida a su gobierno de Valencia, dexo (pesaroso) de seguir a los demas señores, que fueron en suma, todos los que sin notorio impedimento pudieron seguir a sus Reyes, sin casi inmenso numero de caualleros, que conforme a sus caudales ilustraron la dicha jornada.

De lo que resultare en las vistas de fiestas, como los demas regozijos, hare relación copiosa, porque sera digna de oyr la deseada junta, de las Magestades Francesa, y Española, pues la Reyna Madre como e dicho, trae ocho mil hombres, y nuestro Rey se entiende que le excede en numero, sin las guardas de acavallo, de Navarra y Castilla. En fin su Magestad del Rey nuestro Señor puede preciarse, que tiene Españoles por vassallos, que basta para dezir lo que saben hazer por sus Reyes. Auísare así mismo por ellenso: el modo de los contratos y capitulaciones, que se asentaron en entrambos casamientos, y las razones viuas, que mouió a los señores Reyes, para que se efectuasse tan dicha junta. Dios por su misericordia, infinita conferue las vidas destos Monarcas, padres y hijos, para que goze la cristiandad con su amparo, el fruto de tan santo acuerdo, y España y Francia, el de sus alegres bodas.

LAVS DEO.



1.4.

Este romance se encuentra en la recopilación hecha por Pedro de Herrera bajo el título de Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario, que erigió en la Santa Iglesia de Toledo el Illmo. Sor. Cardenal S. Bernardo de Sandoval y Roxas... Madrid, Luis Sánchez, 1617 (fols. 76 r.- 77 v.).

Romances.

76

II LEFONSO, los aceros
con que ensalzas la pureza
de la que es mas que la aurora
luziente, candida, y bella;

Del Do:
tor Chris-
tinal Sqa-
rez de Fi-
gueroa.

Velozes, bien que suaves,
penetraron las esferas,
hasta llegar a los tres,
única Deidad eterna.

Y aunque el diuino pinxel
en la soberana idea,
antes de criarla en tiempo,
meditó sus excelencias:

Aunque vistio resplandores,
galas de esposa y de sierua,
antes de verse distintos
fuego, aire, agua, y tierra:

Aunque rindan a sus pies
los Angeles las cabeças,
y la solenize quanto
mira el sol, y el mar rodea:

Estima que en su fauor
bagas tus palabras flechas
contra pechos fementidos,
contra sacrilegas lenguas.

Romances.

O quanto al discurso agrauian,
 quanto ignoran, quanto yerran
 los que en exceso de luz
 quieren suponer tinieblas.

Vibra tu pluma su honor,
 remitiendo su defensa
 mas que a fulminantes rayos,
 a sus nervios, y a sus fuerzas.

Y así mas que armas celestes
 tus vivas razones dexan
 oprimidos los aluedrios,
 conuencidas las potencias.

Que de intentos deprauados,
 y de sofisticos temas,
 mas alta vitoria alcançan
 zelo pio, y docta ciencia.

Con tu amparo la verdad
 triunfa de la horrible fiera,
 que corrida, quanto falsa,
 huye a sus hondas cauernas.

O valeroso caudillo,
 quan digna ocasion es esta
 para luzir con tu ingenio,
 para ostentar con tus letras.

Pues

Romances.

77

Pues si los coros alados
 (firmes del Empireo estrellas)
 fueran capaces de afectos,
 embidiosos los tuvieras.

Que excede a la mayor dicha
 tener por cliente aquella
 que es abogada de todos,
 que a todos gracias impetra.

Tus fatigas, tus desvelos,
 fuertes heroes desta empresa,
 de tu corona inmortal

seran refulgentes piedras,

Mas quando buela tu alma
 por las regiones Etereas,
 que aplausos se le preuienen,
 que parabienes la esperan:

Entre al gozo del Señor,
 cantaran voces diuersas,
 el domador de los monstruos,
 el defensor de la Reyna.

Esto Leocadia gloriosa
 formaua en publico apenas,
 quando deuoto lleuonfo
 adonde la uce se acerca.

Al

Romances.

815

*Al velo que como sol
ciñe la sacra donzella,
de Recisundo el cuchillo
aplica con pronta diestra.
Parte del ofado usurpa,
y con tan preciosa prenda,
tan rica quanto feliz
quedò la Imperial Iglesia.*

El romance de Figueroa cumple con las normas

- del certamen que exigía lo siguiente: "Un Romance de veinte redondillas en que bizarramente se refiriese la aparición milagrosa de Santa Leocadia, desde las alabanzas de San Ildefonso al cuchillo de Recisvinto, con que el Santo la cortó parte del velo que trahía en la cabeza".

Las fiestas, que comenzaron el domingo 30 de octubre de 1616, reúnen a nombres conocidos de las letras:

- Entre los Otavas: Góngora (fol. 40 v. de la 2ª parte) y Cristóbal de Mesa (fol. 42 v.).
- Entre los Romances: además de S. de Figueroa, participan Francisco de Herrera (fol. 90 v.) y Don Juan Quevedo y Villegas (fol. 89 r.)
- Entre los Sonetos: Góngora (fol. 95 v.), Antonio Hurtado de Mendoza (fol. 100 r.) y el mismo Pedro de Herrera, el recopilador (fol. 100).
- Entre los Tercetos: Cristóbal de Mesa (fol. 111 r.)
- Entre los Epigramas: Torres Rómula (fol. 117 v.), Vicente Cardenal (fol. 118) y Pedro de Herrera (fol. 121 r.)
- Entre los Versos heroicos (en latín): nuevamente Torres Rómula (fol. 121 v.)

A. 5. Cuando Figueroa se encuentra asentado desde hace varios años en Italia, se publica en Trani una novela pastoril, la última de su género, y escribe para los preliminares una Carta-Aprobación. Se trata de la obra titulada Los Pastores del Betis, versos y prosas, de Don Gonzalo de Saavedra (Trani, 1633), aunque por errata, en el colofón conste la de 1534.

La carta de Figueroa se transcribe completa y dice lo siguiente:

"Illustríssimo y Excelentíssimo Señor:

Por orden de V.E. he visto un libro intitulado: Los Pastores del Betis, prosas y versos de Don Gonçalo de Saavedra. En él manifiesta su Autor ingenio grandemente favorecido de la naturaleza y el arte. Contiene en las materias amorosas que trata singular molestia, decoro y cortesanía, y sobre todo dulcíssimos modos de explicar sus concetos, viniéndose a verificar en él aquel común brocardico: "Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci". Assí podrá V.E. servirse en mandar se conceda la licencia que se pide para imprimirle; Iuntamente con algunos fragmentos de varias Poesías (que hemos visto) de D. Martín de Saavedra y Guzmán, en cuya agudeza, y galana disposición descubre bien ser digno hijo del Autor primero.

Trani 10 de Octubre de 1633.

De V.E. Humildíssimo criado

D. Christóval Suárez de Figueroa".

6. Este Discurso de Figueroa aparece en los Preliminares de la siguiente obra: Tratados de la purissima Concepción de la Virgen Señora nuestra... sacados de los sermones que predicó en la Corte de Madrid Don Fray Diego López de Andrada... y compuestos por el P. Maestro Fray Gerónimo de Andrada... en Nápoles, por Lazaro Escorigio, D.DC.XXXIII.

*Ver sobre los
Predicadores:
Pasajero 146-128*

DISCURSO
SOBRE LA PREDICACION
DEL SEÑOR
DON FR. DIEGO LOPEZ
DE ANDRADA,
Arzobispo
DE OTRENTA.
Escrito quando vivia,
POR D. CHRISTOVAL SVAREZ
DE FIGUEROA.



OS Predicadores de la palabra de Dios prefieren el cargo mas principal que ay en la yglesia. Llamanlos S. Gregorio Profetas y Angeles. Son ilustres en razon de su oficio, Apostolico y ordenando por Christo. Antes, para su mayor dignidad y grandeza, fue ocupacion del mismo Saluador, que la exercitò en el mundo con la grauedad y perfeccion, que conuenia al sugeto y ministerio. En estos, para predicar dignamente, han de sobre abundar caridad ardiente, vida exemplar, y ciencia de muchas cosas bien fundada. Es iusto limpiar primero el baxo del caracon, para que la lengua sea organo conueniente de las diuinas alabanzas, y humanas aduertencias. Simaco Papa: Solo aquel exerce deudamente puesto de amonestador, que con sus acciones virtuosas condena faltas ajenas; descubriendo el amor que le mueue con la sinceridad de su plática. Nazianzeno, conuiene hazerle primero bueno y sabio, y luego comunicar subondad y sabiduria; bolviendo se antes

cimiento de las dos Teologías, y la doctrina de los Santos Padres. Deuen saber las constituciones de los Sumos Pontífices, las determinaciones de los Sacros Concilios, Filosofía, Logica, Retórica &c. Porque quanto mas fueren instruidos y exercitados en las ciencias y artes liberales, en el conocimiento vniuersal de las cosas del mundo y en especial en los vicios del pueblo, tanto mas parecieran en los pulpitos hábiles y suficientes. Condenase la blandura en las cosas que piden rigida reprehension, y aduerteseles, apliquen esta con artificio alas personas supremas, por no prouocar en el pueblo escandalo y alboroto. acto de quien resultaria antes daño, que prouecho. No á de ser demasiado largo, porque no enfade con la prolixidad, ni exquisitamente breue segun San Geronimo, porque no se destronque y mallogre el deseo de los curiosos. Ha de euitar la demasiada velocidad en el dezir, assi como la tardança; porque segun Seneca, la pronunciacion deue ser compuesta como la vida, donde ninguna cosa se halla bien ordenada con precipitacion. Es tambien reprehensible la copia de alegaciones: porque ni el oyente puede encomendar lo que escucha á la memoria, ni el mismo Predicador huir la nota de ostentacion. Es necesario desechas las palabras ociosas y vanas, por no parecer ligero, deuiendo mouer antes tristeza, que a risa. En cargasele el cuidado de acomodarse ala capacidad de los oyentes, midiendose con la diuersidad de las condiciones, costumbres, y estados. En suma, al mismo pertenece, no predicar á Idiotas y simples, cosas fútiles: no proponer á doctos, puntos vulgares. No inducir desesperacion en los pecadores con la ira de Dios, ni tampoco hazerles confiados con la misericordia. No traer, ni exagerar caprichos de su cabeza. No ser abundante en su sentido para exponer la Sagrada Escritura. Arguir los defectos publicos con prudencia. Celebrar las verdades segun el lugar y el tiempo, y en todo procurar el fruto de las almas: teniendo solo esto por blanco principal de su ocupacion. Requiere finalmente en el, segun Ciceron y Quintiliano, lo que vn famoso Orador; saber, Naturaleza, arte, imitacion, exercicio y memoria. Todos estos requisitos, que por breuedad dexo en silencio con curren con grandes ventajas de perfeccion en nuestro Arçobispo. Ya que dexando á parte su zelo y vida, aquel conuocido por seruoroto y santo, y

to, y esta, por virtuosa y exemplar; y supuesta la nouedad y
luz de su doctrina, cuyo caudal es copioso; rayos son sus
palabras, de luz, y de fuegos de fuego, en la feuerá reprehension: de luz, en la clara suauidad, con que atrae las almas a los
fines que se enderogan: Con ellas mueue y persuade viuamēte. Discurre con felicidad por el espacioso campo de la Escritura; siempre a proposito; no perdiendo vna de muchas consideraciones, no saltando a penas en vna sílaba, no olvidandose casi de vn punto. Es amable la accion de su mouimento; apacible el sonido de su pronunciacion; marauillosa la fuerza y energia de sus razones. Son sus contrapositiones inauditas; escogida la copia de ponderaciones y concetos, rara la facilidad de los discursos: superior la bondad de la doctrina; sonoro el metal de la voz: Segun esto, no dificulto, le ceden y veneran todos, por la alteza del tugeto, por el orden exquisito de la materia, y por la ingeniosa inuencion. Es su memoria excelente, bñado su amonestar, el amenazar tetrico; el conuocar afectuoso; el feruor sumamente inflamado, y en fin, singularissimo el vigor y eficacia de quanto piensa, dispone y dize. Parece, elige por particular assumpto, imitar al Doctor de las gentes, que escriue de sí: Mi palabra, mi predicacion, no tiene puestas sus fuerzas en la persuacion de la humana sabiduria; si no en la demonstracion de espíritu y virtud. O, quando por ventura, sea inimitable el celeste estylo de este gran bato de eleccion, qualquiera juzgará se alza per lo menos nuestro Don Tray Liego con toda la excecienca del dextr que usaron los Griegos. Representa la vehemencia de Demostenes, la abundancia de Platon, y la gracia de Ysocrates. Y si se considera bien, no solo adquirio con estudio lo que de acendrado y notable se halla en qualquiera; si no quantas virtudes es possible imaginar produce la felicissima fertilidad de su agudo ingenio, nacido para que la Christiana eloquencia muestre en el toda su fuerza, toda su gallardia. Por tanto quien con mas diligencia pudo enseñar? o quien con mas ardor conuocar? Descubrióse jamas alguno en la habilidad de orar tan decorado, y agradable? Puede se creer, impetra a viua fuerza lo que con sigue con blandura. Junto con la vehemencia con que trasporta al oyente, interuene en quanto habla suma autoridad. Son todas sus palabras formadas sin afectacion, dichas como al descuido:

scuido: al parecer, antes ò no reconocidas, ò no limadas mas con tanta excelencia y propiedad colocadas y repartidas, que en mucho tiempo no puede el mas perspicaz con altos grados de imaginatiua igualar las clausulas que el forma al improviso: Así qual superior alabanza, se le podra atribuir, que no la exceda? solo le quadra dignamente la conferida por los dilatados sufragios de nuestra España, y de sus maiores supuestos, mas admiratiuos que emúlos en la misma profesion. Estos pues, vnanimos confiesan, ser el solo el Maestro de la predicacion, y el de quien es iusto aprendan, así como el arte primores, los mas consumados aumentos. Del se puede afirmar lo que de Ciceron Cesar, tras auer obtenido tantas prerrogatiuas, tantos triunfos; quanto es mas auer acrecentado los limites del humano ingenio, que los del Imperio Romano.

Al mismo Arçobischo ya difunto.

*Ah? que ya luzes pisa
Este de Sacra Esfera sol preclara;
Dio Cloto al copo prisa;
Mas para deuorar tan digno y raro
Fenix, su fama adierte,
Qu'es angosta la boca dela muerte.*



2.- OBRAS DE SUAREZ DE FIGUEROA EN DISTINTAS BIBLIOTECAS

Con la intención de ver la importancia y fama alcanzada por Suárez de Figueroa, pondré a continuación las obras que se conservan en diversas bibliotecas y que he consultado personalmente.

Como estas obras ya han sido minuciosamente descritas en otra parte de este trabajo, me limitaré a señalar, después de la ciudad y biblioteca donde se encuentran, el título, a veces abreviado, y el lugar y fecha de impresión. Las obras serán citadas por el orden de aparición de sus primeras ediciones para que puedan así ser localizadas con mayor facilidad.

I.- BIBLIOTECAS EXTRANJERAS

1) CAMBRIDGE: University Library

- 1.- La Constante Amarilis, Madrid 1781
- 2.- Hª y Anal relación..., Madrid 1614
- 3.- Plaza universal, Perpiñán, 1630
- 4.- El Pasajero, Madrid 1914

2) LONDRES: A) British Museum Library

- 1.- El Pastor fido, Valencia, 1609

- 2.- La Constante Amarilis, Valencia, 1609
- 3.- " " " , Lyón, 1614
- " " " , Madrid, 1781
- 3.- España defendida, Madrid, 1612
- 4.- Hechos de don García..., Santiago ^{de Chile}, 1864
- 5.- Hª y Anal relación..., Madrid, 1614
- 6.- Plaza universal, Madrid, 1615
- " " , Madrid, 1733
- 7.- El Pasajero, Barcelona, 1618
- " " , Madrid, 1913
- " " , Madrid, 1914

B) University Library

- 1.- Plaza universal, Perpiñán, 1630
- 2.- El Pasajero, Madrid, 1914

3) NAPOLES: Biblioteca Nacional

- 1.- España defendida, Madrid, 1612
- 2.- Hechos de don García..., Madrid, 1613
- 3.- El Pasajero, Madrid, 1914

4) OXFORD: University Library (Catalogus Bibliotecae Bodleianae).

- 1.- España defendida, Madrid, 1612
- 2.- Hechos de don García..., Madrid, 1613
- 3.- Hª y Anal relación..., Madrid, 1614
- " " " " , Madrid, 1643 (errata por 1614)

5) PARIS: Biblioteca Nacional

- 1.- La Constante Amarilis, Lyon, 1614
 " " " , Madrid, 1781
- 2.- España defendida, Madrid, 1612
- 3.- Hechos de don García..., Madrid, 1613
 " " " , Santiago, 1864
- 4.- Hª y Anal relación..., Madrid, 1614
- 5.- Plaza universal, Perpignan, 1630
- 6.- El Pasajero, Madrid, 1617
 " " , Barcelona, 1618
 " " , Madrid, 1914

II.- BIBLIOTECAS ESPAÑOLAS

1) MADRID: A) Biblioteca Nacional

- 1.- El pastor fido, Nápoles, 1602
 " " " , Valencia, 1609
 " " " , Nápoles, 1622
- 2.- La Constante Amarilis, Valencia, 1609
 " " " , Lyon, 1614
 " " " , Madrid, 1781 (2 ejemp.)
- 3.- España defendida, Madrid, 1612
 " " , Nápoles, 1644
 " " , ¿Nápoles, 1655?
- 4.- Hechos de don García..., Madrid, 1613(3 ejemp. ,
 " " " , Madrid, 1616(2 ejemp.

- 5.- Hª y Anal relación..., Madrid, 1614
- 6.- Plaza universal, Madrid, 1615 (2 ejemp.)
 - " " , Madrid, 1630
 - " " , Madrid, 1733
- 7.- El Pasajero, Madrid, 1617
 - " " , Barcelona, 1618
 - " " , Madrid, 1613
 - " " , Madrid, 1614
 - " " , Madrid, 1945
- 8.- Varias noticias..., Madrid, 1621
- 9.- Pusilipo, Nápoles, 1629

B) Facultad de Filología (Univ. Complutense)

- 1.- Plaza universal, Madrid, 1615
- 2.- El Pasajero, Madrid, 1913
 - " " , Madrid, 1914
- 3.- Varias noticias..., Madrid, 1621
- 4.- Pusilipo, Nápoles, 1629

C) Palacio Real

- 1.- La Constante Amarilis, Valencia, 1609
- 2.- " " " , Madrid, 1781
- 2.- Hechos de don García..., Madrid, 1613
 - " " " " , Madrid, 1616
- 3.- Plaza universal, Madrid, 1733 (2 ejemp.)

- 4.- El Pasajero, Madrid, 1617
- " " , Madrid, 1914
- 5.- Varias noticias, Madrid, 1621

D) Real Academia de la Historia

- 1.- Hª y Anal relación..., Madrid, 1614
- 2.- Relación de la onrosísima..., Madrid, 1615
- 3.- El Psajero, Madrid, 1914
- 4.- Varias noticias..., Madrid, 1621

E) Real Academia de la Lengua

- 1.- La Constante Amarilis, Madrid, 1781
- 2.- Hechos de don García..., Madrid, 1613
- 3.- Hª y Anal relación..., Madrid, 1614
- 4.- Plaza universal, Madrid, 1615
- 5.- El Pasajero, Madrid, 1617
- " " , Madrid, 1913
- " " , Madrid, 1914

2) OVIEDO: Biblioteca de la Universidad

- 1.- Plaza universal, Madrid, 1615
- " " , Ferpiñán, 1629
- " " , Ferpiñán, 1630
- " " , Madrid, 1733
- 2.- El Pasajero, Barcelona, 1618
- " " , Madrid, 1914

3) SALAMANCA: A) Facultad de Filología

- 1.- El Pasajero, Madrid, 1913
- " " , Madrid, 1914
- " " , Madrid, 1945

B) Biblioteca universitaria

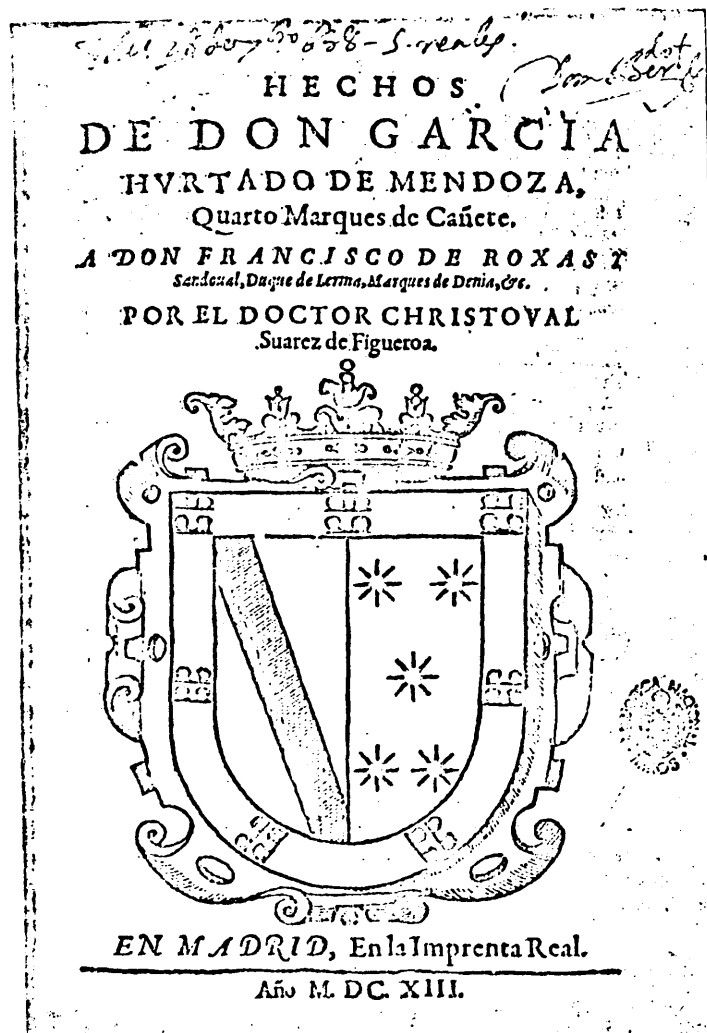
- 1.- La Constante Amarilis, Madrid, 1781
- 2.- Hechos de don García..., Madrid, 1613(3 ejem.)
- " " " " , Madrid, 1616
- 3.- Hª y Anal relación..., Madrid, 1614
- 4.- Plaza universal, Madrid, 1615
- " " , Madrid, 1733 (2 ejemp.)
- 5.- El Pasajero, Barcelona, 1618
- " " , Madrid, 1913 (2 ejemp.)
- " " , Madrid, 1914 (2 ejemp.)

4) SANTANDER: Biblioteca Menéndez Pelayo

- 1.- La Constante Amarilis, Valencia, 1609
- " " " , Madrid, 1781
- 2.- España defendida, Madrid, 1612
- 3.- Hechos de don García..., Madrid, 1613
- 4.- Plaza universal, Madrid, 1615
- " " , Madrid, 1733
- 5.- El Pasajero, Madrid, 1617
- 6.- Varias noticias, Madrid, 1621

2.- PORTADAS DE LIBROS RAROS

3.1.



Una de las páginas con anotaciones manuscritas adicionales de un ejemplar de los Hechos de don García de 1613. Pertenece al mismo ejemplar que la portada anterior.

Quarto Marques de Cañete. Lib. III. 103

con perdonar, cosa propia de animos generosos, y excelentes. Así sin poderle remouer de aquella crueldad, que el llama
piadosa, y de quien pendia la salud de los Españoles, y la
conservacion de todo aquel Reyno, fue entregado a minis-
tro, que baxamente le despojò de la vida. Así fenecio este
varon, lustre de su patria, y en razon de Gentil, el mas dig-
no que entre ellos se conocia entonces. Fue mientras viuió
amador de lo justo, desapasionado premiador, templado en
el vino, blandamente se uero, agil, animoso, y fortísimo
por su persona. Obseruò pocas palabras. No le alterò la prof-
pera fortuna, ni le aniquilò la aduersa, mostrando hasta en
la muerte la magnanimidad, que tuuo en la vida. Lastimò
a los rebeldes sumamente su fin, y solo siruió de crecer-
les el odio, y la ofadia, para la vengança. Sintio mucho
el General el resuelto proceder de Reynoso, considera-
da la calidad del sujeto, y saltò poco para hazer rigu-
rosa demostracion, mas estoruaronla algunos inconuenien-
tes, que della podian resultar.

Con la entrada del Verano se dispuso la partida de la
Imperial. Supose tres dias antes la coronacion del Rey.
don Felipe Segundo, por renunciacion del glorioso Car-
los su padre, vencedor hasta de si propio. Mandò don
García se solenizase este auiso con fiestas grandiosas. Hu-
yo entre otros regozijos Eilafermo, a que salieron mu-
chos armados. Sobre quien auia hendo en mejor lugar,
hauo diferencia entre don Juan de Pineda, y don Alon-
so Brizila, pasando tan adelante, que púron ma-
no a las espadas. Desembaynaronse en vn instante infini-
tos de los de a pie, que sin saber la parte q auia de seguir, se co-
fundia vnos con otros, creciendo el alboroto con extremo.
Esparciose voz q auia sido desecha para causar motin, y q ya
los dos fingidos emulos le tenian meditado, por auer prece-
dido a algunas ocasiones, aúq ligeras. Prédicose por ordê del

General

La causa q

huo don Alon-

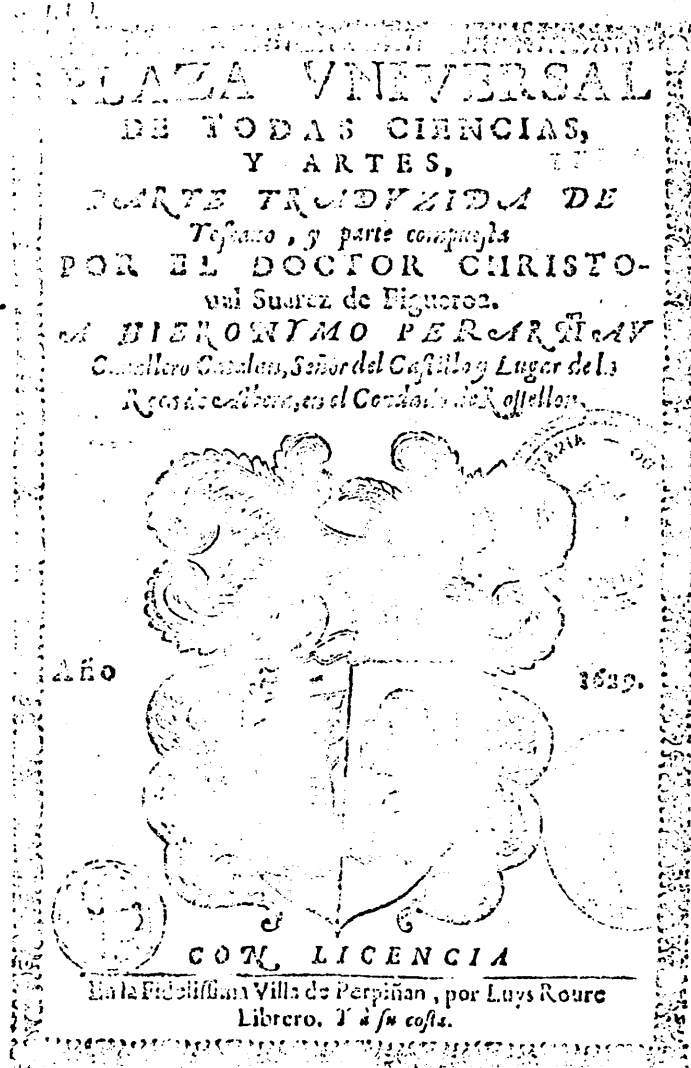
so Brizila para oír

la Enchiridion de don

García que con

patron lo alio de

3. 2. Edición de la Plaza universal (Perpiñan, 1629),
prácticamente desconocida.



- 3.3. Reducción de tamaño folio de la portada de la
Plaza universal de 1733.

PLAZA UNIVERSAL DE TODAS CIENCIAS, Y ARTES.

SU AUTOR PRIMERO

EL DOCTOR CHRISTOVAL SUAREZ DE FIGUEROA,

QUEVAMENTE CORREGIDO, Y ADDICIONADO

PARA ESTA IMPRESSION.

EN QUE SE COMPREIENDE

UNA UNIVERSAL NOTICIA DE CADA UNA DE LAS CIENCIAS;

 sus Inventores, origen, introduccion en varias Provincias, y Reynos,
 sus Professores mas distinguidos, progressos,
 y utilidades que producen.

DE TODAS LAS RELICIONES, SUS PRINCIPIOS, APROBACION,

 y establecimientos; sus Reformas, extincion de algunas, y fruto que han
 producido, y producen à la Catholica Iglesia.

DE LAS ORDENES MILITARES DE DENTRO, Y FUERA

 de España; baxo de Regulares Estatutos, Ordenes de Cavalleria;
 sin asignacion de Orden Regular; sus Fundadores, Estatutos
 y estado en que se hallan al presente.

DE VARIAS ARTES LIBERALES, Y MECHANICAS,

 su origen, introduccion en distintas Regioncs, Inventores que las señalan;
 y los que se pueden creer mas ciertos; con sus progressos,
 y utilidades, que à la sociedad politica
 de las Genres comunican.

CON UNA HISTORICA NARRACION EN CADA UNO

 de estos particulares, muy util à todo Estudiofo, Professor, ò Politico;
 por las fundadas noticias que hallará, al proposito
 de cada especie.

DEDICADO

AL SERENISSIMO SEÑOR D. PHELIPPE, INFANTE DE ESPAÑA,

 Caballero de la Insigne Orden del Toyfon, y de las de Santi-Spiritus,
 y Santiago; Gran Prior de Castilla en la de S. Juan; Comendador

 Mayor de Calatrava, de Castilla, y Aragon, &c.

CON PRIVILEGIO:

EN MADRID, AÑO DE M. D. CÇXXXIII.

- 3.4. Portada del libro italiano cuya traducción Figueras se atribuye y que no ha llegado hasta nosotros.

OPERE SPIRITUALI
DELLA REVERENDA
ET DEVOTISSIMA VERGINE
DI CRISTO,
DONNA BATTISTA DA GENOVA,
Canonica Regolare Lateranense.
IN TRE TOMI DISTINTE.

*Nelle quali tutta l'altezza della Christiana perfezione, & intima amorosa unione
con Dio (quanto sia possibile) chi r.amente s'insegna.*

Hor prima date in luce.

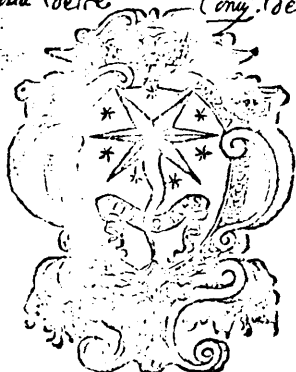
CONTRE TAVOLE UTILISSIME ET COPIOSISSIME.

S A L. XCIII.

*Beato è ben Signor, chi tu ammaestri,
set insegna la legge santa tua.
De la Signora Delle Con. Des. Bony. Dem.*

CON PRI-

VILEGII.



In Venetia, Presso gli Eredi di Francesco Ziletti. 1583.

- 3.5. Portada del libro del jesuita portugués que Figueroa traduce. Se conservan poquísimos ejemplares de esta obra.

RELACÃO ANNUAL DAS COV- SAS QUE FIZERAM OS PADRES

da Companhia de I. E. S. V. S., nas partes da India Oriental, & em algúas outras da conquista deste Reyno nos annos de 607. & 608. & do processo da conuerção & Christandade daquellas partes, com mais húa addiçam á relação de Ethiopia.

*TIRADO TVDO DAS CARTAS DOS MES-
mos Padres que de li vierão, & ordenado pelo Padre Fernão
Garcereiro da Companhia de I. E. S. V., natural de
Almodovar de Portugal.*

Vay diuidida em cinco liuros.

- O primeiro da prouincia de Goa, em que se contém as missoes de Manomotapa, Mogor, & Ethiopia.
- O segundo da prouincia de Cochim, em que se contém as cousas do Malabar, Pegu, Maluco.
- O terceiro das prouincias de Iapam, & China.
- O quarto em que se referem as cousas de Guiné, & Serra Leoa.
- O quinto, em que se contém húa addição a relação de Ethiopia.

Com licença da sancta Inquisiçam, Ordinario, & Paço:

EM LISBOA: Impresso por Pedro Crasbeeck.
ANNO M. DCXI.

Está taxado este liuro em 260. reis em papel.

- 4.1. NOTA MANUSCRITA AUTOGRAFA EN UN EJEMPLAR DE LA
ESPAÑA DEFENDIDA (Nápoles, 1644).

Libro Decimoquarto. 499

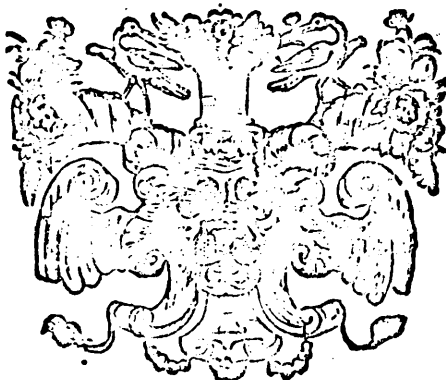
106

*Ta su dolor profundo en las tristezas
 La gente nuestra, que escapò rendida,
 Ta diversos despojos, y riquezas
 Dexar pudieran satisfecho à Mida:
 Ta las trompas publican las proezas,
 Ta dexando su patria defendida,
 Triunfando de beligeras naciones,
 Van entrando en Leon fuertes Leones.*

149^o.

F I N.

Heue de los este libro en Roma Septiembre de 1644.





4.2. Primera y última páginas de una carta autógrafa de Figueroa.

La librería de mi espíritu se cobrando algún aliento para escribir este papel, con la mira que entendi me basta V. S. a quien suplico perdona su forcosa prolixidad; pues tiene por costumbre no negar iguales favores a los profesores de letras.

Hallandome en Madrid sin necesidad, y en mi corta esfera quieto, se publicó la acertada eleccion del ^{en} Duque de Alva para este Virreynado. La vecindad de casas, y sobre todo el desorden y tiempo cuiu de servirle, perturbó en parte aquel sereno, ya en mi como natural, para salir de la corte y seguirle. Comunicuelo con Bernardino Diaz su secretario; y auendolo interuenido antes cierta ocasion, que al mismo me confeso, auia sido grata al Duque con su beneplacito vine a este Reyno. En el dentro de pocos dias me ocupó en plaza de Auditor de leche, y dentro tambien de pocas dias la misma a Gerónimo Alcamon. Esta transiçion quanto inmaturna prouision, y fulguron no poco, deuia nacer de otra para mi aumento; mas llegó presto el desen-

de degenerado, perdiendo en un punto lo adquirido e
 tanto tiempo; Suma desgracia. Al V. L. b'jo mil veces
 las mandé por la vida que me vale en compadecerse e
 verca y como en extremo agradecido, le seré verdad
 y cierto serv. en qualquiera parte y assida; celebra
 do pues solz por este camino lo mucho recibí y
 acrifolado valor, sus muchas letras, su inaudita
 fealdad y rectitud, columnas sobre y leuante m
 miento a la inmortalidad de su nombre. Enio de
 aunque me valle quanto puede ser necesiando, sin
 paro y socorro en tierra donde todos lloran desdich
 y miserias, le suplico no se ponga en algun cui
 mi remedio, pues sabe not. periendo la filosofía
 esfuerco y constancia en la adversidad, y el tállo
 lar no sea esta censura de partición nec. y por o
 conveniente procurar salir de incurrir en ello
 En tanto diósele de conuider perdon al orolix cono
 mi trágica Siberia, escrita a V. S. para que se sep
 y le sea notoria la raíz de mi tratenso agravio
 el origen de mi crecido sentimiento. No se con
 temblante conormeyra en su presencia, quei de
 se fallado con nota grande, y mi obligación, en n
 duermie entrado por sus puertas a ofrecermelo en
 mas conio creciera a V. S. este natural encogim
 permitiendo la enmienda. Quié me s. felicidimas.
 En porsona como de los. de casa 22. de Agosto 1724

Por Miguel Suarez

5. MUESTRAS DE TRADUCCION

5. 1. Muestras DE LA TRADUCCION FRANCESA (1614) de "LA CONSTANTE AMARILIS" (1609)- Ejemplo de prosa:

"Tres leguas de la famosa villa, que siendo reina y centro de la Provincia Española, es émula del Imperio y antigua grandeza romana, yaze un llano bien espacioso, a quien graciosamente coronan algunos cerros de mediana altura. Dellos brotan no pocas fuentes, que juntas en arroyuelos con retorcidas bueltas hermosas y fertilizan la llanura, confundiendo después sus corrientes con las veloces de Iarama, soberbio y ufano por la compañía del cortesano Manganares". (Disc. I; 1609, p. 1; 1614, p. 2; 1781, p. 1).

"A trois lieues de la fameuse Ville, qui glori se d'estre la Reyne et le centre de la Province Espagnolle, et aussi l'émulation de l'Empire et de l'ancienne grandeur Romaine, se treuve une spaciense plaine, agreablement enuironnée de quelques colines de moyenne hauteur. De ces lieux, se voyent sourdre quantité de claires fontaines, qui s'unissent ensemble, se redoussent en petirs ruisseaux, et de leurs tortueux détours, embellissent et fertilisent cette campagne. Et apres l'avoir baignée en plusieurs endroits, ils vont perfrer leurs cours avec les rapides eaus de Charame, superbe et content de la compagnie du Courtisan Manganares". (1614, p. 3).

- Primera octava, de las diez que Damón dirige a Menandro:

"Pues haze la trompeta de la fama
qu'en las nubes lugar tu nombre halle;
pues quien te ve te reverencia y ama,
y tu valor divisa por el tallo:
Pues cada qual te reconoce y llama
gran mayoral deste florido valle,
si dan lugar ardientes pensamientos
tus oídos aplica a misacentos".
(Disc. I; 1609, p. 14-15; 1614, p. 28
y 30; 1781, p. 15).

Damón à Menandre:

"Puis que la renommée a de sa haute voix
fait entendre ton nom au dessus de la nue;
puis que ce qui te voit se sômet à tes lo
e que par ton maintien ta valeur est connu
et puis que tous ces lieux d'une commune v
comme au grand Mayoral le sceptre t'attribu
si mes bruflans desirs, ne te font despla
d'une oreille attentive escoute ces accens
(1614, p. 29 y 31).

- Redondillas Menandro a Amarillis

- A tí, que dexas el día
con mirarle más luziente,
tu amante, tu firme ausente
estos renglones embía.
- Deleita tu vista, y tanto
tu voz regala el oído,
que turba qualquier sentido
como poderoso encanto".
- (Disc. I, 1609 p. 38; 1614;
p. 76; 1781, p. 39)

- Menandre à Amarillis

- A toy dont l'oeil plein d'alegresse
fait voir le soleil plus luyfant,
ton amant, ton fidel absant
ces dolentes lignes adresse.
- Tandis que ton oeil delectable
lance ses traits, tes dons accens,
par l'oreille attirent les sens,
ainsi qu'un charme inevitable.
- (1614, p. 77).

- Soneto:

- "- Viste el tronco de exemplo y de fiera
este que ven centímano arrogante;
aun muerto vive en el feroz semblante,
con que igualar propuso tanta alteza.
- Parias da en humildad a la grandeza
del siempre vencedor Jove tonante;
tal el árbol humilde el blasfemante
rostro oprime, humillando su cabeza.
- Señales hay en él del rayo ardiente
el paso ten, respeta los despojos,
o tú que triste admiras tal memoria:
Aún frescas duran en la altiva frente,
- toma en ellas consejo, abre los ojos,
y verás quanto debes a su historia".
- (Disc. II; 1609, p. 80; 1614, p. 160;
1781, p. 83-84)
- L'exemple ou void icy de la fiere aparence,
en ce corps qui paroist de cent mains arrogant;
encor que mort, il vit au fureurs semblant,
dont il pensoit flechir tan de haute puissance.
- Humblement il hommage à la grandeur immense,
de l'Eternel vainqueur, Jupiter haut-tonnant;
le petit arbre ainsi du visage insolent,
humiliant le chef, doute l'outrecuidance.
- Des signes son en luy pareils au foudre ardent;
arreste douctes pas, sa dépollille honorant,
o toy, qui tristement contemple sa memoire:
Encor toute recente au font audaciens,
- prens d'icelle conseil, et désillant tes yeus,
tu ingeras combien tu dois à son histoire".
- (1614, D. II, p. 161).

5.2.

MUESTRA DE LA TRADUCCION DE LA "PLAZA UNIVERSAL" DE FIGUEROAPiazza universale

Discurso universal in lode delle scienze e dell'Arti liberali, e Mechaniche in comune.

Comienza el discurso:

"Fra tutti i decoti e ornamenti che mirabilmente aggrandiscono questo elevato microcosmo dell'huomo per naturale instinto bramoso di gloria, e pieno d'infinito desio de grandezza lodevole, può senza dubbio alcuno riputarsi il primo e principale il glorioso possesso delle scienze, e dell'arti, si como dagli idioti avvilito e negletto, così da'saggi tenuto per vero hábito dell'animo heroico". (p. 24 comienzo).

Plaza universal

Discurso universal en alabanza de las ciencias y artes liberales y mecánicas en común.

"Entre todas las partes y ornamentos que con admiración hazen agradable el elevado pequeño mundo del hombre, por natural inclinación apetecedor de gloria, y lleno de infinitos deseos de grandezá; puede sin duda juzgarse el primero y más principal, la gloriosa posesión de las ciencias y artes; tan estimada de sabios, por verdadero hábito de ánimo heroico, quanto abatida y menospreciada de idiotas" (fol. 1 r.).

Mediado el discurso:

"Oltra di ciò gli essempli diversi addotti da molti intorno agli honori fatti a varie persone letterate, palesano l'istesso. Scrive il Pontano, che Lisandro per alcuni pochi versetti empi d'argento il cappello ad Antiloco poeta, riputandolo degno di maggior honor, che quello. Si legge, appresso a Silio, che Ottavio Augusto faceva ogn'anno celebrare il dì natale di Virgilio, che veniva negli idi d'Ottobre con solenni cerimonie per mostrar quanto conto teneva della virtuosa memoria d'un tant'uomo. Angelo Politiano nella Nutricia scrive, che Scipione Africano invita donò certi horti celebri a Ennio Poeta per le sue lettere, e in monte li dedicò una statua con doppia dimostrazione d'honore alla virtù eccelsa di quello". (p. 28).

"Denás, los diversos exemplos que acerca de la honras hechas a varios profesores de letras alegan muchos, confirman y manifiestan lo mismo. Escribe el Pontano, que Lisandro por algunos versos, colmó de plata el sombrero de Antiloco, juzgándole digno de mayor premio, y de mucha más honra. En Silio se lee, que hacía Octaviano Augusto celebrar todos los años el día del nacimiento de Virgilio, (que venía a los primeros de Octubre) con solenes ceremonias para mostrar en quanta estimación tenía la virtuosa memoria de semejante hombre. Escribe Angelo Policiano, aver hecho Cipión Africano donación en vida de ciertos huertos célebres a Enio Poeta, y averle dedicado en muerte una estatua, con doblada demostración del honor debido a su excelsa virtud". (fol. 3 r.)

y termina:

"Di una cosa sola dolermi posso, immortali Iddi, che più tosto che hora non mi sia sta ta nota la strada honorata delle virtude, che non avrei atteso di essere convitato da lei, ma le sarei io corso incontro, ad abbracciarla. Così con questi stimoli d'honore, con questi sproni al fianco, invito tutti a'se-guenti discorsi particolari, che saranno di varia scienza, infutile commune variamenti ornati" (p. 31).

"De sola una cosa me puedo doler, o immortale diosos, y es, de que antes deste, punto no me haya sido patente el loable camino de las virtudes; que no esperara a ser comidado del; antes fuera corriendo a encontrarle y le abra-gará. Assí con estos incentivos, con estos estímulos de honor, combido a todos para los siguientes discursos particulares, que serán adornados de varias ciencias, y ordenados para provecho común" (fol. 4 v.)

Discurso II: De' Governatori

Comienza así:

"Parlando io del governo politico e civile, me-
diante il quale si reggono i subditi virtuosamente, a fine che negli animi loro s'imprima il bene e l'honesto, e dian ripulsa condennate al vitio enorme e nefando, usarò quell'aura sentenza di Leo Papa, la quale dice che: Integritas presidentium salus est subditorum. Ogni volta che i Rettori principali, son buoni anco i subditi communmente son buoni, onde Plutarco scrivendo a Traiano dice: Si primo te composueris ad virtutem, recte procedent universa. Ma i Rettori cattivi costituiscono un stato de subditi tristo e cattivo, perchè (come dice il Poeta): A bove maiori discit arare minor". (p. 46).

Discurso II: De los Gobernadores.

"Aviendo de hablar del gobierno político, mediante quien se rige por virtud, para que se imprima en los ánimos lo bueno y se deseché lo malo, me valdré de la notable sentencia de León Papa que dize: Integritas praesidentium salus est subditorum. Todas las vezes que los Gobernadores son buenos, lo son también en general los súbditos. Assí Plutarco, escribiendo a Trajano Emperador dice: Si primo te composueris ad virtutem, recte procedent universa. Por otra parte constituyen los malos ministros un estado de súbditos perverso, porque como dize Ovidio: A bove maiori discit arare minor". (fol. 11 r.)

y termina este discurso:

"Dunque chi vuole esser stimato ottimo Governatore, se renda adorno delle qualità sopradette convenienti a esso; altrimenti sarà giudicato da tutti un tiranno, non solamente indegno di perpetuo reggimento, ma degno di quel fine che a tiranni communmente suole avvertire".

Anotatione sopra il II Discorso

"Chi volesse minutamente sapere quante specie di governo sono al mondo, non si parta da Aristotele nel quarto della Politica al capitolo quinto e sesto.... Quale sia fra tutti i governi il migliore, si cava dal terzo della Politica al capitolo trigesimo primo. Quali siano i più sicuri e durabili, si mostra nel quarto della Politica al capitolo undecimo, e nel quinto della Politica al capitolo primo" (p. 57)

"Según esto quien quisiere ser tenido por buer governador, procure estar adornado de las buenas qualidades que se apuntaron arriba; porquede otra suerte será juzgado de todos por usurpador en vez de Governador, no sólo indigno de perpetuo gobierno, sino merecedor del fin que suelen tener communmente los tiranos".

Anotación sobre el II Discorso

"Quien quisiere saber por extenso quantas especies de gobiernos se hallan, no se aparte de Aristóteles en su Política, al capit. 5 y 6. Qual sea entre todos los gobiernos el mejor saca del tercero de la Política, capit. 31. Quesean los más seguros y durables se muestr en el 4 de la Política, c. 11 y en el 5 al cap 1º. (fol. 17 v.)

6. ESTROFAS QUE NO APARECEN EN LA PRIMERA EDICION
DE LA "ESPAÑA DEFENDIDA"

Se transcriben a continuación, modernizando la grafía y la puntuación, las octavas que Figueroa añade en la edición de la España defendida que aparece en Nápoles en 1644. Dichas octavas nunca han sido señaladas hasta el momento y sirven para observar los perfeccionamientos lingüísticos y estilísticos que se introducen en la nueva redacción del poema. Al final de cada estrofa se pondrá un número correspondiente al lugar que ocupa la octava y a continuación la página para su mejor localización.

LIBRO I : El único donde no sólo no se añade ninguna nueva octava sino que se elimina la que ocupaba el número 3 (folio 9 v.) de la primera edición madrileña.

LIBRO II:

"Ya en sus nuevos semblantes verdes bozos,
y en pies y brazos generosos bríos,
las plantas ven, dando a la vista gozos,
sin eclipses de inviernos y de estíos:
cantos alternan dulces alborozos,
Fénix renace el año, y de los ríos
da franco, desatadas las corrientes,
Fragrantes guarniciones a las fuentes".

(1, pag. 31)

"Al torreón del piclago salado,
terror de las especies más pequeñas,
de su símil la unión pone cuidado,
y cuanto ciñe el mar de amor da señas.
En desdenes o celos abrasado,
los poros cubren de roídas peñas,
mezcladas en los golpes de ondas rizas,
ya de algún dios marino las cenizas".

(12, pag. 34)

"No con tanta hinchazón, ni pompa tanta,
con ojos mil el pájaro de Iuno,
mueve por breves círculos la planta,
único en presunción, si en galas uno;
como una y otra la cervíz quebranta
con que se opone a Iúpiter Neptuno;
Vueltas para volar, las velas plumas,
abriendo sendas y rasgando espumas".

(14, pag. 35)

"Tantos del aire estruendos repetidos,
tanto abrasa de la tiniebla el volo,
llenan de turbación ojos y oídos,
sembrando horrores el crujir del cielo:
Sus firmísimos ejes ya rompidos,
dirán, que el primer móvil viene al suelo,
de esotros orbes rapta en su caída,
al seguirle la turba compélida".

(24, pag. 38)

~~"Ciento, con igual trueno, que no estruendo"~~

"Cierta, con igual tregua, que no estrague
mas su interna quietud breado muro,
el hombre quiere que la tierra pague
su ingratitud, con proceder seguro;
piadosa pues, que por su rostro vague
al pie permite; siendo el licor puro,
que antes de muerte dio pálidas señas,
pólvora repetida de las peñas".

(52, pag. 48)

"Ceñidas halla las silvestres sienos
de los medianos cerros, con guirnaldas,
de su fertilidad dando en rehenes,
(India mejor) diamantes y esmeraldas.
El caudal manifiestan de sus bienes
verdosas cumbres y floridas faldas,
y el lussuriente sitio en mapa corta,
émulos lilijs, dos a dos, aborta".

(54, pag. 48)

"Ciprés, de Egiptoio túbulo eminente,
(si allí faro feliz) noble testigo,
en las horrendas cismas del Tridente,
seno insinúa a todo loño amigo.
Palma, trémula firme, cuya frente
opresa mas cerril, es norte antiguo
al hombre de constancia en su cuidado,
con dulcísimo arnés, le asiste al lado".

(56, pag. 49)

"En campaña tal vez puesto reclamo,
que a concurrir veloz su especie obliga,
asido mira en engañoso ramo
al simple pajarillo con la liga.

En otra parte, al fugitivo gamo,
molesta pertinaz y, en su fatiga,
al zéfiro que espira blandamente,
da que beber aljófaro: su frente".

(73, pag. 55)

"Conducidor de nueva luz Etonte,
veloz la tiene apenas esparcida,
cuando visita ofrece al horizonte
de diversión de gustos construida:
al monte va, y en lóminas del monte
su lícita afición deja esculpida,
porque sean de nombres y firmezas
contestes de los troncos las cortezas".

(74, pag. 55)

"Aquí, si al paso saltó Serrana,
garzón entre malezas escondido,
a quien el ejercicio de Diana
(cándida perfección) corrió el oído;
del que audaz, como ardiente, la profana
dejó el tierno discurso interrumpido,
ambos, a oposición de sus empleos,
calzados, ella plumas y él deseos".

(75, pag. 55)

(Estas tre últimas octavas
sustituyen a la número 66
de la edición de 1612, fol.
35 r.).

"Aquí la ley del cumplimiento rota,
red de simulaciones cortesanas,
pura verdad todo discurso brota,
con sencillas palabras y obras sanas:
quien reconoce los albergues, nota
asombros en bellezas aldeanas,
y en frentes y mejillas vergonzosas
rayos ve tremolar, arder ve rosas!"

(80, pag. 57)

"En alto punto pone quien pretende
aumentos, de sus méritos el tono,
y allí, sagaz, por oro el cobre vende,
siendo tal vez el interés su abono:
mas la espada del rey un hilo pende,
pues vemos de la fábrica del trono,
contra ministro en crímenes durable
levantar cadahalso memorable"

(93, pag. 61)

(Sustituye a la n^o 83 de
1612, fol. 37 v.)

"Si la pompa mayor tiene fin cierto,
y es planta quebradiza el más altivo,
si en polvo el ser humano toma puerto,
siendo incesantemente fugitivo;
y que ciñan también mármoles muerto,
es fuerza al que habitó mármoles vivo,
¿a qué tanto anhelar culto profano?
o, ¿en qué vincula su soberbia el vano?"

(95, pag. 72)

"Jamás del corazón su obsequio sale,
falso el honor, mentidos son los puestos,
no la substancia, el accidente vale,
pendiente de tiránicos pretextos.
No permiten, que alguno los iguale;
mas al caer, como al subir, dispuestos,
tiemblan los que en fortunas son vestiglos,
ques voluble el monarca de los siglos".

(96, pag. 72)

"Herido el pecho, su virtud aplica
la ques fecunda a casi estéril planta;
y en tanto que una y otra se amplifica,
por participación, más se adelanta.
Allí de fértil pompa aquella rica,
con ser ageno el natural levanta;
y la discreta vid en otra parte,
con el olmo sus pámpanos reparte".

(99, pag. 73)

"Allí soberbia máquina construye
el que de todo mal compendio ha sido,
con que, como con sol terrestre, influye
duración a su nombre y apellido;
mas quien veloz cuan invisible huye,
ambos sepulta en ondas del olvido,
ya que para borrar su intento entonces
roce con dientes eternos piedras, bronces".

(104, pág. 65)

(Frente a las 95 octavas que
presenta la edición de 1612,
la de 1644 tiene 110).

LIBRO III:

"Naciones de lo justo divididas,
reducirá su autoridad suprema:
árbitro de las muertes y las vidas,
al libio monstruo con christiana toma,
freno en Túnez pondrá ya convertidas
en águilas del mar las del Diadema,
tímido a quien verá sulcar sus olas
el terror de las playas españolas".

(88, pág. 97)

"De Broda los rebeldes debelados,
mirará de su sien el lauro seco,
infaustos vueltos sus felices hados,
por el, Adolfo, intruso rey sueco.
Sus leones de triunfos coronados
y de sus glorias resonante el eco,

en dar al orbe luz Febo segundo,
ocupará los términos del mundo.

(97, pág. 100)

(Ambas ediciones tienen 102 octavas pero en la de 1644 hay una serie de erratas: se repite la numeración de la estrofa 16, se salta la 18 y, al final, se repiten la 101 y la 102)

LIBRO IV :

"Aquilante los guía y amestra,
en el primor de todos vigilante,
de bravo corazón, de fuerte diestra
a muchos superior siendo Aquilante;
en alabanzas único, a la muestra
viene brioso, intrépido delante,
Volviendo en fe de su valor valiente,
al menos alentado de su gente".

(9, pág. 105)

"Tres mil de la comarca ligurina
suceden, si en comercios, cautelosos,
diestros en belicosa disciplina,
y entre globos de Tetis animosos:
rígelos con audacia peregrina,
Lauso, rama del tronco de Fragosos,
tal, que ya de León los muros sube
cual rayo cuando rompe opaca nube".

(39, pág. 115)

"Mayos en braves lazos prisioneros,
menosprecian del oro la fineza:
más fulgentes que soles, sus luceros,
influyen gozos de vital pureza:
clavales de jazmines tesoreros,
en fin, términos ambas de belleza;
términos ambas de valor profundo,
cual los de Alcides términos del mundo".

(84, pág. 124.-errata por 130)

"Ajena libertad, antes segura,
a sus ojos pausó pulsantes bríos;
si bien desdicha no, que era ventura,
por su causa perder los albedríos:
mas a fin de obligar tanta hermosura,
¡Oh cuántos ojos se volvieron ríos!
Deidad a quien lo vía era su bulto,
los corazones, aras de su culto".

(87, pág. 121 -errata por 131-)

(Frente a las 103 octavas que
conforman el libro IV de la edi-
ción de 1612, la de 1644 presen-
ta 107).

LIBRO V :

"Gruta se mira, cuyo pie el Tirreno
guarneco con perfil d'olas y arenas,
como a Neptuno reservado seno,
venerado de faunos y sirenas:

tan oculto a los ojos, y tan lleno
de horror sagrado, qu'el silencio apenas
porque en él toda mácula se evite,
aún le habiten las sombras no permite".

(21, pág 145)

"Si impulso irreligioso y atrevido
tocó su umbral, movido d'ecos vanos,
con asombro interior, bebió el oído,
lejos d'aquí, lejos de aquí profanos:
mas violado su oscuro esclarecido,
no de sujetos puramente humanos,
Malgesi en tal caverna origen tuvo,
de torpe Dría y de lascivo Incubo".

(22, pág. 146)

(Hay en este libro una gran con-
fusión en la numeración de las octavas)

LIBRO VI :

"Uno y otro planeta soberano
no hay bien que a su distrito no conceda,
con qu'el loor de Elisios torne vano,
con que, Cielo, eclipsar pensiles pueda:
cuanto sagaz dispone ingenio humano
superior en bondad a todo queda;
y su Sagra, tras ser de mieses rica,
pompas a Baco en pámpanos dedica".

(31, pág. 181)

"Cualquiera en el oriente de su vida
(!Oh cuánto amor donde pequeño creces!)
la cifra del querer dejó esculpida

con ojos y con sonas muchas veces.
 Por divertirse en la estación florida,
 pasadas ya dulcísimas niñeces,
 frecuentaban los dos el aldeano
 pensil, que censuraba culta mano".

(78, pág. 196)

(Esta octava sustituye a
 la nº 77 de la edición de
 1612, fol. 103 r.)

"Planta, que orna verdor nunca extinguido
 cuando ninfa no fue tan peregrina;
 con más perfecto ser causando olvido
 a la fatal del Ilión ruina:
 suavísima lisonja del sentido
 era mirada, su beldad divina,
 epílogo de bienes al deseo,
 deleite al corazón, al alma empleo".

(81, pág. 197)

"Por emular divinas cazadoras,
 ella, con pensamientos veladores,
 antes que diesen matutinas horas
 indicios ni de mínimos alboros,
 sus soles fueron de la selva auroras;
 los prados a sus pies debiendo flores,
 luces lo que más lejos se divisa,
 las plantas esplendor, las fuentes risa".

(84, pág. 198)

"Mas visto de repente el orgulloso
 contrario, al escapar abre caminos;
 revueltos en el duelo presuroso,
 así ella rayo de pelo, el torbellino:
 síguelos por lo llano, y lo fragoso,
 del Coturno el engaste cristalino;
 y de la dama (!oh feliz suerte!) al suelo
 flores le vale el fugitivo vuelo".

(86, pág. 199)

"Dulcemente entre fieras, montaraces,
 y al par que ellas dispuestos y veloces,
 en los mayores riesgos más audaces,
 privaban del vivir las más feroces:
 de los gamos sus ímpetus secuaces,
 tras el prolijo alcance, y tras las voces,
 la corcilla ligera, como brava,
 tal vez, de sus atones era aljaba".

(87, pág. 199)

"Del Alcándara el Caco de Noruega
 ya libre, y tan audaz, rápido en vuelo,
 que con vista de lince, si antes ciega,
 en puntas sulca piclagos del cielo;
 a quien por ellos tímida navega
 vieron por él precipitar al suelo,
 saltada y opresa en su derrota
 en tanto que veloz el aire azota".

(88, pág. 200)

"A tanta dicha, a tanto bien rendido,
 todo en el caro objeto se transforma,
 y el júbilo mayor puesto en olvido,
 elige por deidad su bella forma:
 con varias perfecciones abstraído,
 fijo mirar de su afición informa,
 tan lejos que otra causa la reporte,
 que como nuevo imán bebe su Norte".

(90, pág. 200)

(Las 115 octavas de la primera edición se transforman en 122 en la de 1644).

IBRO VII :

"Prestaba un sol, de suavidad ceñido,
 luces a los dos suyos infinitas:
 un clavel en dos listas dividido,
 guarda era allí de joyas exquisitas:
 dejaba en rayos trémulos Cupido
 cifras de gozo en cada sien escritas;
 siendo los que ley daban al tesoro,
 preciosos yugos, y coyundas d'oro".

(49, pág. 228)

IBRO VIII :

"Muza, del vulgo objeto generoso,
 en palabras cortés, en obras blando,
 y en todas sus acciones primoroso;

o cuando retiraba oquesto bando
 (más que todos galán y más brioso)
 con esta leve, que fue ninfa, o cuando
 en Coso, para gozo de su dama,
 fulminaba relámpagos Iaräma".
 (21, pág. 252)

LIBRO IX :

"Carlo, que cese manda el desconsuelo,
 premio ofrecido conveniente al grado
 de su antiguo servir, cuando el recelo
 quedase infaustamente confirmado.
 Luego, comete a diez, que émulo vuelo,
 cuanto contiene el valle penetrado,
 ejerciten por él; obedecido
 siendo al punto del número escogido".
 (5, pág.284)

(Esta octava sustituye a la
 que en la edición de 1612 te-
 nía también el nº 5 (fol.145 v.)

"Todo albedrío su esplendor conquista,
 con suave violencia, sin estruendo,
 que a tan bello poder no hay quien resista,
 si un muelle que rompí me deja ardiendo;
 con la dulce influencia de su vista,
 mas sujeción que libertad pretendo,
 ya desde que la ví, no sé si vivo,
 vida tendré, si fuere su cautivo".
 (66, pág. 304)

"Era Zayda en sus años virgen rosa,
a quien l'aurora de su verde nudo
desata el rosicler; beldad ociosa,
que tiene la vergüenza por escudo:
de todos desusada, deseosa
de nadie; sin afecto, pecho rudo;
y así cualquier acción de tierno amante
purpúrcó la tez de su semblante".

(70, pág. 306)

"Por trofeo o costumbre, sus esferas
brotaban amorosos accidentes;
consiguiendo entre todas, las primeras
alabanzas de lenguas elocuentes:
arco fatal en hiernos de las fieras,
dulce arpón en poblados de las gentes,
que su desdén, su discreción, su brio
universal gozaban señorío

(71, pág. 306)

"Feliz unido, pretendió cualquiera
de tal planta tener caros renuevos,
mas sus alas al sol fueron de cera,
todos en sed de amor Tántalos nuevos:
de sus años así la primavera
se deslizaba estéril; ni en mancebos,
mayores en fortuna, o sus iguales
de afición imprimió ^{jamas} señales".

(72, pág. 306)

"En tanto que al farol de Francia y Roma
 desde Lagón , Rugero el paso mueve,
 y que en sentido próspero se toma,
 sabida la ocasión, la vuelta breve;
 pues nadie ignora ya, cuan mal se doma
 cólera femenil cuando se atreve,
 el vulgo, cómo suele, en los cantones,
 trata de venideras provisiones".

(83, pág. 310)

(Esta octava sustituye a
 la nº78 (fol. 158 r.) de
 la primera edición).

"Con modo vil y abominable trato,
 del grande emperador la gracia ocupa:
 sin par en lucimiento y en ornato,
 por quien sagaz la sangre al reino chupa:
 semejante en estruendo y aparato
 al que compone egipcia Catadupa:
 entre guerreros, tímido terrible,
 al ver, como al obrar, aborrecible".

(88, pág. 312)

LIBRO X :

"Cortas del noble ser comparaciones
 fueran soles, jazmines y clavelos:
 ¡Oh cuántas de primor ostentaciones
 hallarán en su bulto los cinceles!

!Oh cuántas de las suyas perfecciones
para Venus formar, copiara Apolos!
y !oh cuántos de afición nobles despojos
ya cuelgan de los orbes de sus ojos!

(3, pág. 318)

"Del afecto curioso salteada,
cuesto rubí su obúrnea tez rubrica,
y así como imprevista o recatada,
en el terror de su decir se implica:
el cortesano hablar al rostro agrada,
que con blandura estimación publica,
y en voz, para dejarle más rendido,
harpón suave penetró su oído".

(7, pág. 320)

"Del orbe los más viles instrumentos,
blancos, si centros no, de imperfecciones,
abonan, por salir de sus intentos,
el horrendo tenor de sus acciones:
no engendran tan mortíferos portentos
en sus hirtes las Áfricas regiones,
ni del humano ser tan enemigos;
!Oh cielo, cómo tardan tus castigos!"

(20, pág. 324)

"Sagrado incendio, vida verdadera,
y paz tranquila, es este amor divino,
eterna fruición, por compañera
tiene, y por fin el sumo bien vecino:

con palmas las vitorias remunera,
para toda virtud abre camino,
de toda pura idea campo ameno,
de perfecciones luz, de afectos freno".

(103, pág. 352)

"Es, sino de virtud, frágil el modo
con que el mortal de sí deja noticia,
premio de su ambición caduco lodo,
vana pompa, librada en pira egipcia:
Juzga corto distrito el mundo todo,
corto círculo el orbe a su codicia,
sin ver que, cuando paga lo que debe,
sella apenas su polvo marmol breve".

(107, pág. 353)

"La quietud interior a tanto llega,
del ray opuesto; así en lo justo fía,
que con vez suya, su poder entrega,
y otro que venza en su lugar envía:
por suceso feliz humilde ruega
al cielo, y su oración devota y pía,
aroma, con veloz, fragante vuelo
en brasas ejaladas, sube al Cielo".

(110, pág. 354)

LIBRO XI :

"Son con los suyos, tus impulsos flojos
 niño, cuando las almas inquietas,
 y son para adquirir nobles despojos
 tus trazas, con las tuyas, imperfectas;
 que donde están las flechas de sus ojos,
 vanas son de tu aljaba las saetas,
 y así pues tu veloz herir no igualas,
 pliega en bello volumen de tus alas".

(11, pág. 359)

"Corría el más esquivo, el más esento,
 a rendirse, a postrarse diligente,
 nada menos que pronto al rendimiento,
 a requerir de la ocasión la frente:
 arder y helar se vía el pensamiento,
 que cantó en su hermosura, dulcemente
 amor, para romper nativas paces,
 reinaba, con bellísimos disfraces".

(12, pág. 359)

"Allí trémulos rayos sus cabellos,
 a los del sol dejaba envidiosos
 por asistir menos lucientes qu'ellos,
 y menos para luzes poderosos;
 propicios al mirar sus ojos bellos
 nortes cuanto suaves luminosos,
 entre rápidas ondas de pasiones
 guiaban naufragantes aficiones".

(13, pág. 360)

LIBRO XII:

"Tú, en quien puso influencia soberana
divino ser por único trofeo,
admite, grata, la afición humana,
ni desdeñes ofrendas del deseo:
si por Endimión ardió Diana,
la reina de las ondas por Peleo,
acepta los que triunfos te dirigen,
que no quiere el amor por el origen".

(18, pág. 393)

"Tal vez se rinde al débil el robusto,
y el despeño tal vez desde la luna,
en la fuerza se funda de lo justo,
temiendo siempre el sabio a la fortuna:
la pompa y magestad del solio Augusto
al alma implica, a la quietud repuna,
!Oh falaz ambición! Nave es la vida
en el piélago humano sumergida".

(22, pág. 395)

"Son continua ocasión de su desvelo
cuidados, más que tiene el mar arenas,
y del temor helado, y del recelo
la ponzoña se extiende por sus venas:
en cuanto escucha, o ve, no halla consuelo,
naufraga en la corriente de sus penas;
y el mal que siente, el ansia que la ahoga
flebil, así lamenta, así desfoga".

(62, pág. 408)

"Toda alentada en sí, toda briosa,
 pesado tronco, si a su diestra un pelo,
 empuña, y la de piel basa orgullosa,
 al cierra ensaya, y apercibe al vuelo:
 partiendo la saeta presurosa ,
 dirá, quien ve, que con el olavo el suelo,
 en el tropel amarga, mas no sella,
 ni logra el polvo de su pie la huella".

(75, pág. 412)

LIBRO XIII :

"Con valerosa acción, con planta leve,
 con fiero ardor, si con oculta saña,
 con pompa igual, ya rápida se mueve
 de aquella parte Francia, y desta España;
 en esta forma, por centella breve,
 tal vez devora el fuego la campaña,
 y aquí de sangre, por temosa guerra,
 bebe diluvios ya voraz la tierra".

(29, pág. 429)

"No menos el fortísimo Aquilante
 horror y asombro vierte donde llega,
 puesto que su cuchilla fulminante
 abre pechos veloz, gargantas siega;
 no a herir, viene a morir precipitante,
 cual suele en lumbré mariposa ciega,
 quien audaz le acomete, o quien resiste
 al bando que gobierna cuando embiste".

(39, pág. 432)

"De Fisberto l'audacia reprimida.
 deja el fuerte caudillo de Granada,
 que en él su elevación halló caída,
 cuando más satisfecha y confiada:
 puerta encontró para su fin la vida,
 de sangriento licor pronta la espada,
 que toda furia a la venganza indujo,
 pródiga desatando largo flujo".

(43, pág. 434)

"No globos de cristal tantos graniza
 pñeñada nube, como heridas llueve.
 Layn, con que su nombre inmortaliza,
 trece a los doce, y décimo a los nueve,
 cual rayo al más feroz atemoriza;
 su furia a ejecutar nadie se atreve,
 que valor tan impar que es esfuerzo tanto
 impedida la deja con espanto".

(57, pág. 438)

"De su escuadrón, del todo destruido,
 hacer venganza Lauso se promete,
 cuando Garci fortune prevenido,
 con violencia infinita le acomete;
 el yerro en sangre hasta la cruz teñido,
 por su pulsante sien rápido mete,
 con que su fin ve de improviso Lauso,
 y el matador, no transitorio aplauso".

(58, pág. 439)

"Dirán que de sus ojos desasidas
de los orbes las fábricas eternas,
torrentes caen, o que se ven movidas
de su abismo las partes más internas:
al repartir tan hórridas heridas,
rimbomban en sus centros las cavernas,
y trémulo al estruendo, y vacilante,
su frente inclina el Navarrés Atlante".

(60, pág. 439)

"Errados fresnos con cerrada frente
su intrépido coraje dividiendo,
de turbién imprevisto la crediente
es menor en orgullo y en estruendo;
no se descubre a la vecina gente
tan espantable, no, ni tan horrendo
cuando exhala de llamas el Vesubio,
fulminante Iayén, fatal diluvio".

(73, pág. 444)

"Ya tajos forma, y ya estocadas tira,
por terminar, veloz, tantas ambages,
turbulenta pasión; donde la ira
la lengua incita a que respire ultrajes:
así el humo, que al cielo se retira,
crece, vasto volumen de celajes,
vapores son de enojos los que exhala,
quien el callar con el obrar no iguala".

(89, pág. 449)

"Zulema, nombre entre los suyos goza
de animoso, intrépido y valiente,
ya todos con hazañas alboroza,
un Marte vuelto en la ocasión presente:
mas en tanto que mata y que destroza,
el de Anglante comienza a herir su frente,
y el golpe horrendo que partiera un monte,
remite el alma al paso de Aqueronte".

(98, pág. 452)

"En tanto, que de riesgos no se excluye,
de brío el corazón y el brazo llenos,
al gran varón gran multitud circuye
en brevisimo espacio, de Agarenos;
mas los en quienes golpes distribuye,
que fulmine imaginan rayos, truenos,
y así el que más indignación espira,
sus hechos envidiosamente admira".

(106, pág. 455)

"Furor su vista brota, horror su mano,
una y otra en las obras inclemente,
por quien en su escuadrón el Africano
apenas, de veloz, el morir siente:
así Tetis airada, así Vulcano,
en las calamidades de revonte,
globos de fuego y agua al Cielo envía,
fomentada del viento su porfía".

(119, pág. 459)

"Los que en mayores riesgos mas osados,
 aquí y allí mortales golpes tiran,
 de sangre al verse en golfos anegados,
 ni mudan corazón, ni pie retiran:
 Alpes se manifiestan animados
 al penoso gemir de los que espiran,
 penetrando con ímpetus durables,
 muros de armada selva impenetrables".

(122, pág. 460)

"Tropas después embiste, temerario,
 que si anima el valor, la ira ciega,
 y su cuchilla, horrible al adversario,
 cual de Cloto guadaña, miembros siega:
 falanges rompe con destrozo vario,
 cuya pujanza en la feroz refriega
 !Oh, cuánto luto vierte en toda vida!
 Y !Oh cuánta sangre en vano defendida!"

(128, pág. 462)

LIBRO XIV :

"Con esta de afición suave y pura
 facundia, que dictó plácido amante,
 quien desdicha esperaba, halló ventura,
 !Oh fuerza del decir! en un instante;
 en tanto, pues, que al Fenix de hermosura,
 con calidad espera de diamante,
 al paso quel inglés tierno suspira,
 depone la magnánima la ira".

(18, pág. 469)

"Este y aquel héroe vencer pretende,
 siempre incansable en la mortal porfía,
 y el corazón, que un Etna comprende,
 pujanza nueva a todo brazo envía:
 del gran Planeta en cuanto el rayo enciende,
 y en cuanto en soplo boreal enfría;
 impares ambos en marciales pompas,
 ambos dignos de lauros y de trompasas".

(51, pág. 480)

"Medroso deja el pájaro su nido
 al resonar de la espantable guerra,
 y el bruto, con asombro repetido,
 ve la gruta temblar donde se encierra:
 da, a los ecos el monte estremecido,
 de trastornarse amagos y la tierra
 oprimida de fuerzas tan extrañas,
 ya parece que exhala las entrañas".

(53, pág. 481)

"Uno y otro la vida allí desama
 por verse invicto en el mortal duelo,
 aspiran ambos a triunfante rama
 con un mismo tesón, y un mismo anhelo:
 dos golfos ambos de sudor y llama;
 halaga el Nilo así su egipcio suelo,
 y así volcán de ardor copia infinita
 de sus cavernas hórridas vomita".

(61, pág. 484)

"En tanto pues, Bernardo no se olvida
 del que triunfó, varón de triunfos lleno,
 así ordena, se pula y se divide
 porción de roca, ques del aire freno;
 que darle honor, con casi eterna vida,
 reverente propone, en cuyo seno
 el magnánimo polvo deposita,
 dejando fuera igual noticia escrita".

(100, pág. 497)

"Sabrás, ¡oh huesped!, si piedad espira
 tu pecho, sordo a belicosos enojos,
 si tu planta se abstiene, y no retira
 deste aparato fúnebre los ojos,
 que de Orlando se abrevian en su pira,
 (su nombre en su alabanza) los despojos
 después que libre el alma generosa
 los cielos escaló, donde reposa".

(101, pág. 497)

